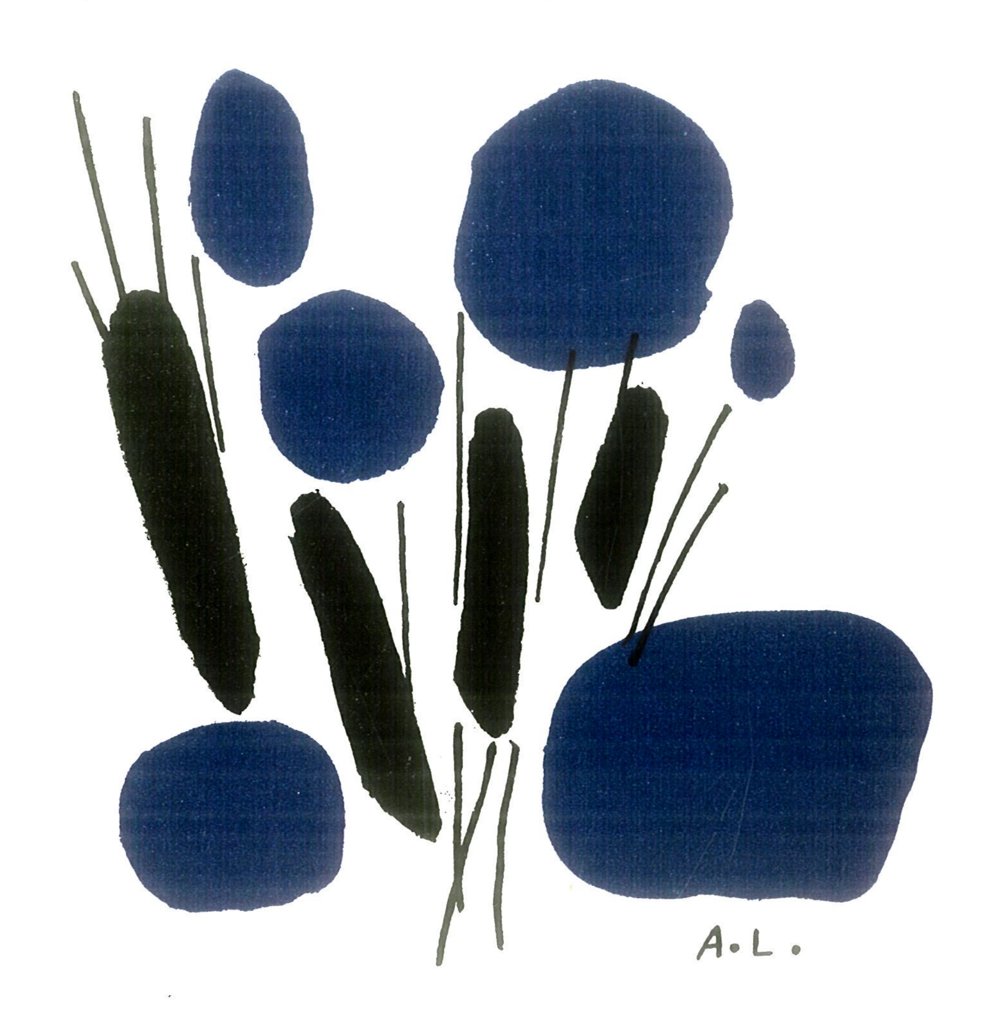
CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS



MADRID 72
DICIEMBRE 1955

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

REVISTA MENSUAL DE CULTURA HISPANICA

"Cuadernos Hispanoamericanos" solicita especialmente sus colaboraciones y no mantiene correspondencia sobre trabajos que se le envían espontáneamente. Su contenido puede reproducirse en su totalidad o en fragmentos, siempre que se indique la procedencia. La Dirección de la Revista no se identifica con las opiniones que los autores expresen en sus trabajos respectivos.

EDICIONES CULTURA HISPANICA

"Ediciones Cultura Hispánica" es hoy la única empresa editorial al servicio de Iberoamérica y Filipinas que viene realizando tenazmente, año tras año, el intento más considerable entre los pueblos de habla española, para dar a conocer las vivencias culturales de la comunidad hispánica y los más importantes hallazgos en el amplio campo del pensamiento y de la cultura contemporánea.

Desde su fundación, en el año 1945, toda una serie de volúmenes aparecidos en una ininterrumpida y sistemática labor han puesto de manifiesto ante el público lector el esfuerzo editorial que significa proyectar, a través de sus diversas Colecciones, sobre las clases cultas del mundo entero, la multiforme realidad hispanoamericana.

Literatura, Arte, Filosofía, Poesía, Ensayo, Historia, Geografía, Economía, Derecho, etc., son materias que, a través de las más consagradas y amenas plumas iberoamericanas y españolas, ofrece a sus lectores "Ediciones de Cultura Hispánica".

Nombres prestigiosos, como los de Ramón Menéndez Pidal, José Vasconcelos, José María Pemán, Carlos Pereyra, P. Constantino Bayle, S. J., Juan Manzano, Gonzalo Zaldumbide, Mercedes Ballesteros, Víctor A. Belaunde, Pedro Laín Entralgo, José Arce, Gerardo Diego, Eduardo Carranza, Leopoldo Panero, entre otros muchos, avaloran su catálogo editorial.

Pero hay más: "Ediciones Cultura Hispánica", nacida al servicio de los intelectuales de Hispanoamérica, en su deseo de acercarse cada vez más a la meta cultural que a sí misma se ha asignado, ofrece a todos los centros culturales del Mundo Hispánico, así como a los particulares, la posibilidad de recibir cualquier obra publicada por editoriales españolas y toda clase de libros antiguos o modernos, por cuenta de los interesados y a través de su distribuidora exclusiva para todo el mundo que es "Ediciones Iberoamericanas, S. A." (E. I. S. A.), Pizarro, 17, Madrid, y a ella, o a sus representantes en el exterior, pueden dirigirse para que les sean remitidos nuestro catálogo o nuestros libros, contra reembolso.

Igualmente, para todas aquellas obras que por su índole no encajen dentro de nuestro marco de publicaciones, "Ediciones Cultura Hispánica" se compromete a editar por cuenta de sus autores, y a través de su distribuidora E. I. S. A., cualquier original que nos envíen, encargándose muy gustosamente, de acuerdo con las indicaciones o sugerencias del autor, de la elección de formato, selección de papel, corrección de pruebas y realizar el envío, una vez concluída, de la obra cuya impresión se le encomiende.

Avenida de los Reyes Católicos (Ciudad Universitaria)

MADRID (España)

EDICIONES CULTURA HISPANICA

OBRAS ULTIMAMENTE PUBLICADAS

CIENCIAS ECONÓMICAS:

La balanza de pagos en los países hispanoamericanos, por José Ignacio Ramos Torres. Madrid, 1954. 14 × 21 cms. 45 ptas.

Esquemas económicos de Hispanoamérica, por Francisco Sobrados Martín y Eliseo Fernández Centeno. Madrid, 1954. 14 × 21 cms. 50 ptas.

CIENCIAS JURÍDICAS:

Las Constituciones de la República Argentina. Madrid, 1954. 22 × 15 cms. 100 ptas.

Las Constituciones de Puerto Rico, por Manuel Fraga Iribarne. Madrid, 1954. 22 × 15 cms. 100 ptas.

Las Constituciones del Perú, por José Pareja y Paz-Soldán. Madrid, 1954. 22 × 15 cms. 150 ptas.

Las Constituciones de la República de Panamá, por Víctor F. Goytia. Madrid, 1954. 22 × 15 cms. 150 ptas.

POESÍA:

Martín Cerere, por Cassiano Ricardo. Trad. de Emilia Bernal. Madrid, 1954. 13 × 21 cms. 50 ptas.

Ciudad y yo, por Blanca Terra Viera (Premio Ministerio de Educación de Uruguay, 1952). Madrid, 1954. 13 × 21 cms. 25 ptas.

Nueva poesía panameña, por Agustín del Saz. Madrid, 1954. 13 × 21 cms. 65 ptas.

Canto personal, por Leopoldo Panero (2.ª edición). Madrid, 1954. 13 × 21 cms. 50 ptas.

La llama pensativa, por Evaristo Ribera Chevremont. Madrid, 1954. 13 × 21 centímetros. 50 ptas.

Memorias de poco tiempo, por José Manuel Caballero Bonald, con ilustraciones de José Caballero. Madrid, 1954. 13 × 21 cms. 50 ptas.

ARTE:

La pintura española contemporánea, por Manuel Sánchez Camargo, con numerosas ilustraciones. Madrid, 1954. 20 × 27 cms. 275 ptas.

ENSAYOS POLÍTICOS:

El mito de la democracia, por José Antonio Palacios. Madrid, 1954. 14 × 21 centímetros. 65 ptas.

El pensamiento de José Enrique Rodó, por Glicerio Albarrán Puente. Madrid, 1954. 14 × 21 cms. 100 ptas.

Elogio de España al Ecuador (Conferencias pronunciadas por el doctor Marañón, Pemán, Laín Entralgo, Marqués de Lozoya y Sánchez Bella. Con una introducción del Excmo. Sr. D. Ruperto Alarcón Falconí, Embajador del Ecuador). Madrid. 15 × 20,5 cms. 30 ptas.

Ciencias Históricas:

Causas y caracteres de la independencia hispanoamericana (Congreso Hispanoamericano de Historia). Madrid, 1954. 17 × 24 cms. 90 ptas.

Código de Trabajo del indígena americano, por Antonio Rumeu de Armas. Madrid, 1954. 12 × 17 cms. 25 ptas.

Azul celeste y blanco (Génesis de la bandera argentina), por Ricardo A. Herren. Madrid, 1954. 12 × 17 cms. 25 ptas.

Dogmas nacionales del Rey Católico, por Francisco Gómez de Mercado y de Miguel. Madrid, 1954. 23 × 16 cms. 75 ptas.

Hispanidad:

Sobre la Universidad Hispánica, por Pedro Laín Entralgo. Madrid, 1954. 12 × 17 cms. 20 ptas.

Destino y vocación de Iberoamérica, por Alberto Wagner de Reyna. Madrid, 1954. 12 × 17 cms. 23 ptas.

Genealogía y Heráldica:

Dignidades nobiliarias en Cuba, por Rafael Nieto Cortadellas. Madrid, 1954. 23 × 16 cms. 100 ptas.

Blasones de los virreyes del Río de la Plata, por Sigfrido A. Radaelli, con numerosas ilustraciones. Madrid, 1954. 21,5 × 14,5 cms. 50 ptas.

Bibliografía:

Los manuscritos de América en las Bibliotecas de España, por José Tudela de la Orden. Madrid, 1954. 23 × 16 cms. 100 ptas.

Literatura:

La ruta de los conquistadores, por Waldo de Mier. Madrid, 1954. 21,5 × 14,5 centímetros. 45 ptas.

INDICE

Páginas

Portada y dibujos del pintor español *Antonio Lago Ribera.*



NUESTRO TIEMPO

MISION ACTUAL DE LA CLASE MEDIA

POR

MANUEL ALONSO GARCIA

La configuración sociológica de la clase media determina, en su casi integral expresión, su función dentro de la realidad del mundo presente. Esta viene dada en base a su proceso de formación, y es, en definitiva, producto inevitable, lógico resultado de la estructura conformadora de dicha clase y del contenido que constituye su razón de existencia. El doble juego de virtudes-defectos, inherente a este sector social, adquiere, como es natural, plena significación a la hora de condicionar una misión o fijar una empresa, las cuales nacen y se desenvuelven según el criterio básico inspirador de la clase media en cuanto tal. Su sentido de la dignidad, su independencia frente a los intentos de posible soborno y su capacidad de intención se ven, en no pequeña medida, contrarrestados por una ausencia de sentimientos de solidaridad, carencia de sentido disciplinario y concepción amplia e integral de los problemas nacionales.

Cabe trazar, a nuestro juicio, un catálogo de manifestaciones que la clase media desarrolla en distintos campos de la actividad humana. El mundo que vivimos se halla requerido por una serie de circunstancias que expresan, en toda su dimensión, la exigencia de una labor de dedicación renovadora. La clase media ha de contar con la peculiar significación de la sociedad de nuestros días, que deja un ámbito reducido de extensión a su desenvolvimiento. El conjunto de factores de todo orden—pero fundamentalmente económicos, sociales y políticos—que ahogan a la clase media en nuestro mundo evidencian hasta qué punto se juega dicha clase su propio destino en el concierto total de la vida de la sociedad. Un destino que, quiérase o no se quiera, habrá de abrirse, por fuerza, con la asunción de responsabilidades frente al mundo que la sirve de contorno, personalizando una misión, o, por el contrario, dejarse perder en lo que de esencia de la misma clase media tiene. El único remedio a su posible proletarización reside en que la clase media cuenta con virtualidad suficiente para desempeñar las funciones que, en un orden total de realizaciones y principios, le corresponden. ¿Qué misión puede ser ésta?

MISIÓN, PASADO Y SOCIOLOGÍA

Dos advertencias creo que conviene hacer antes de entrar en el análisis de los distintos supuestos a que dicha misión se extiende. La primera de ellas es que, al hablar de misión de la clase media —actual, además—, necesariamente hay que referirla a un pasado inmediato, a un proceso histórico más remoto y a un futuro que pretende ser configurado. La línea de referencia pasa en todo momento, y para cualquier grupo o clase social, por el encadenamiento que liga el hecho que fué—con sus circunstancias determinantes—con los sucesos que serán—pensados siempre en función de lo que el presente vaya ofreciendo como posible.

La segunda de las condiciones a que queríamos referirnos estriba en que fijar una clase social y advertir sus funciones, tratando, en cierto modo, de desentrañarlas, plantea siempre el problema del conocimiento previo de su sociología y su dinámica social. Problema que nosotros, en uso quizá de un método no muy adecuado, damos como resuelto. Algo de esto, no obstante, hemos querido poner de relieve en otro artículo anterior (1); por otra parte, no cabe duda, pese a cuantas limitaciones quieran aducirse, que la dinámica de la clase media vendrá especificada, y podrá deducirse, de lo que sea el núcleo esencial de sus funciones.

CONDICIONAMIENTO EN LA MISIÓN DE LA CLASE MEDIA

Cuando se intenta fijar la misión de una clase o sector social determinado, inevitablemente se tropieza con la serie de posibles obstáculos surgidos de aquellas características que singularizan —en lo malo, diríamos—al sector o clase de que se trata. En este sentido, al referirnos a la clase media—con el riesgo de la imprecisión que estas referencias encubren—no podemos olvidarnos de cuanto en ella incide desde un plano de error o defecto. La clase media es tremendamente individualista: individualismo que la aniquila como tal clase. Su resistencia y temor a las soluciones avanzadas, por un mal entendido respeto, en ocasiones, a lo tradicional, que confunde con lo rutinario, apegándose a ello, es actitud también definida de la clase media. Su autovaloración, siempre en la línea de lo infra, fruto quizá de su carencia de conciencia de clase; su falta, en fin, de espíritu de empresa y su no clara convicción de que lo político es también una vocación a la cual se debe responder, constituyen, en un orden de estimaciones no menos im-

(1) Véase "La significación de la clase media", en *Arbor*, núm. 111.

portantes, la efectiva demostración de un *handicap* de situación para la misma clase media en lo que atañe a la configuración misional de sus actividades y de sus actitudes.

Claro está que, junto a estos pronunciados defectos, existen determinadas virtudes, que son, sin duda, un punto de partida cuando menos, y, seguramente, un verdadero fundamento de cuanto pueda servir a un mejor entendimiento y a una más firme garantía de la afirmación de esa misión a que nos estamos refiriendo. Si queremos concretar en fórmulas sintéticas las raíces mismas de esas cualidades, tendremos que reseñarlas, en breve trazo, aludiendo a la religiosidad profunda a veces, otras no tanto, que se manifiesta en la clase media de muy diversos modos—austeridad de vida, resignación ante los hechos desgraciados, capacidad de sufrimiento, fe en la oración incluso rutinaria y mecánica, apego a ciertas devociones no exentas de superstición—, pero que se opone al sentido materialista de una concepción de la vida, ya sea rabiosamente comunista, ya sibaríticamente capitalista y burguesa. Por otro lado, es tal vez en la clase media donde todavía se encuentra una valoración moral de la persona, que, a mi juicio, es el dique más fuerte de contención ofrecido a los progresos de una colectivización masiva—desde el Estado o desde la misma sociedad—, característica esencial de los tiempos que vivimos. Por último, la laboriosidad y el sentido del trabajo responsable, afortunadamente existente todavía en grandes sectores de nuestra clase media, son otra gran barrera que oponer a las consecuencias de un sistema económico-social que busca obtener con el mínimo esfuerzo el máximo de lucro.

Todo esto condiciona, como no puede suceder de manera distinta, la funcionalidad de la clase media y su misión. Misión que, por fuerza, habrá de enmarcarse en las lindes de una situación de fidelidad que rompa con egoístas posturas y ambiguas decisiones. Ello, sin embargo, no desvirtúa una realidad, ideal y sociológica a un tiempo—aun cuando esta expresión aparezca como contradictoria en sí misma—, en la cual la clase media tiene reservado un papel, y, ciertamente, muy importante.

LA CLASE MEDIA, PUNTO DE CONFLUENCIA

Ya hemos hablado en nuestra nota anterior sobre este problema de la función de punto de confluencia entre dos sectores, que la clase media cumple y está llamada a seguir cumpliendo. De

un lado, el económicamente poderoso; el proletario, de otro. Entre aquél y éste, la clase media actúa como amortiguador del choque que entre ambas esferas con frecuencia se produce, y facilita, por otro lado, la comprensión de las mismas. Su función social continuará siendo, pues, en este sentido, y durante no poco tiempo, la de encontrarse como razón de equilibrio de una balanza en cuyos platillos pesan dos fuerzas no sólo distintas, sino todavía contrapuestas. Cumple la clase media, no cabe duda, un cometido de atracción, de trayectoria ineludible, sirviendo de paso obligado, de tránsito, a un posible encuentro de todos los sectores sociales.

Del punto difícil a que la clase media haya podido llegar en nuestros días tiene que salir, y, además, fortalecida. Incluso la inevitable marcha hacia la colectividad, que es signo y carrera del tiempo actual, marcará una necesaria evolución; pero en modo alguno acabará con la raíz esencial de la misma clase. La acentuación de los dominios y las esferas profesionales será un buen tanto en este sentido; pero ni siquiera el imperio de la técnica podrá con unos valores que la exceden. Ahora bien: por encima de la conformación presente quedará siempre el espíritu de la clase media, su valor esencial, su misma significación funcional y de misión en los distintos terrenos en los que la humana actividad se manifiesta o pertenecientes a su íntimo círculo de competencias.

MISIÓN EN EL ÁMBITO RELIGIOSO

En el ámbito religioso, a la clase media cabe señalarle un índice de exigencias más bien elevado. Cuando se van perdiendo creencias y rompiendo lazos de unión; cuando lo religioso es dominio angustioso en el ánimo de los preocupados y mundo indiferente para no pocos, la clase media llega a ello perdiendo también algunos de sus más hondos valores en tal sentido, pero sin olvidar, en sus núcleos más firmes y puros, la decisiva trascendencia de lo religioso en la vida del hombre. La clase media ha comenzado a vivir, en sus sectores y hombres escogidos, una más intensa realidad espiritual, que la sitúa dentro de un plano de entrega sin reservas y de afanes de perfección. La profesión, pongo por caso, adquiere, en su ejercicio, un extraordinario matiz nuevo, enteramente sobrenatural y de medio de santificación. Lo que se pierde en extensión se va ganando en intensidad. El fenómeno de religiosidad de la clase media será, sobre todo, enriquecimiento de la sociedad descristianizada y, con más propiedad todavía, tecnificada

y agnóstica. El apego a las comodidades que proporciona el avance de la técnica está operando, en cierto modo, por inverso procedimiento, en cuanto que la insatisfacción de lo material hace volver los ojos a otro mundo distinto, en que los valores tengan un asiento y una perduración mucho más firmes que los simplemente técnicos y humanos. A la clase media corresponde, en los límites de su posibilidad como tal clase, donar a la sociedad sus propias vivencias religiosas; el descubrimiento, en definitiva, de una intensidad más honda en el modo de vivirla, y un deber de testimonio, de plena ejemplificación de la existencia, haciendo ver que no hay, ni mucho menos, contradicción entre el sentimiento profundamente religioso de la Humanidad y las exigencias de la vida actual, montada, por alteradas manifestaciónes externas, sobre la prisa y sus contornos, sobre la ausencia de meditación y de silencio y sobre la proliferación de mecanismos y acciones. Ejemplificar mostrando el preciso alcance de los modernos planteamientos de las cosas, y dando cuenta lograda de la verdad que se encierra en la esperanza de un mundo que necesita de Dios mucho más que de sí mismo, es una misión que la clase media puede y debe llenar con sólo permanecer fiel a su sentido íntimo y con saber cuidar de que nada entorpezca su abertura a las corrientes más avanzadas y a las preocupaciones e inquietudes de todos los momentos. Un sentimiento religioso desfasado pierde la mitad de sus posibilidades. Una clase social inadaptada o anacrónica en el planteamiento y consideración de los problemas muere como tal clase, y queda sin vigencia histórica.

MISIÓN MORAL

No soy de los que piensan que, moralmente, nuestra época es mucho peor que las precedentes. Antes bien, lo que no se dió en aquéllas se da en la actual; pero también es indudable que no padecemos hoy otros males característicos, en lo moral, del ayer. No obstante, la pérdida del criterio moral es algo peculiar de nuestros días y una manifestación que cunde y se extiende paulatinamente. Ello se conjuga con una ausencia de responsabilidad moral que afecta a grandes masas de la sociedad. Por otra parte, la convicción de que el vivir moralmente es cada vez más difícil se va convirtiendo en una estimación amplia en cuanto a su comprensión, que llega al ánimo de las gentes como consecuencia de

las constantes tentaciones a que las distintas fuerzas sociales someten la capacidad de resistencia de la voluntad humana.

También la clase media, y en no pequeña medida desgraciadamente, ha incurrido en ambas debilidades. Pero no estamos convencidos de que a ella toca devolver ese sentido de responsabilidad moral de que se carece. Adquirir criterio de pecado, saber cuándo se peca, y que se peca, y por qué se peca, va quedando como uno de los problemas de más difícil solución. Se amplía el círculo de los que no poseen noción del pecado, y de los que no quieren poseerla. El sentimiento religioso de la clase media obra aquí con notable virtualidad. Su enraizamiento un tanto tradicional, austero y sencillo, le otorga una posición claramente definida en el orden de las debidas delimitaciones. No es extraño, por consiguiente, que podamos asignarle una misión moral que encaja plenamente en acertar con la vuelta al establecimiento de un criterio moral respecto a la discriminación ética de las cosas. A veces, incluso con una exageración escrupulosa, la clase media tendrá el enorme significado funcional de saber insertar, dentro de la vida social, un sentido de responsabilidad, que se va perdiendo en lo moral lo mismo que en otros terrenos, y siempre, desde luego, con raíces morales en su última explicación posible.

El segundo de los cometidos que esa clase media habrá de llenar radicará en poner de manifiesto cómo es posible, pese a cuantos obstáculos interpongan los tiempos y las realidades, que la moral quede a salvo frente a las fuertes presiones y las imitaciones múltiples y rigurosas de los oscuros dominios y las descaradas provocaciones. No hay independencia y ruptura absoluta entre los dos mundos—el de la ética y el del siglo XX (sea cultural, científico, económico, funcional, etc.)—, sino necesaria dependencia entre ambos, ligadura estrecha de los mismos y consiguiente y clara compatibilidad. La fidelidad de unos principios puede ser exigida en grado heroico. Es posible que, en nuestro mundo actual, haya que ser heroico para mantener una moral integridad. En todo caso, me interesa dejar consignado que veo como una de las misiones básicas de la clase media en el aspecto moral la de realizar la posibilidad de una vida hecha de urgencias duraderas y permanentes y rigurosos sacrificios, con los imperativos de una moral a cuyos postulados la sociedad deberá mantenerse ligada y en actitud de humilde sumisión, si efectivamente aspira a salvarse como tal sociedad. Y aquéllos se guardan no dando paso a la inmoralidad. Esto puede hacerlo la clase media. Más todavía: es la clase

media la que debe hacerlo. O, de lo contrario, nuestro mundo desembocará en un estrepitoso derrumbamiento de valores, que son cimiento de una construcción total y única garantía de sociedad cristianamente estructurada.

EL ASPECTO PROFESIONAL

Cuando fallan los resortes básicos de una estructura, nada tiene de extraño que lo que se superpone a ella falle también. Algo de esto ocurre, en efecto, con nuestra vida profesional, que se va convirtiendo en un instrumento de evasión, de rápidas atenciones y de exigencias mínimas. En lugar de advertir en la misma el fondo de su acusada raíz, como posibilidad de una elevación prodigiosa del propio trabajo y la dedicación propia, lo profesional se nos va quedando, a fuerza de imitaciones y requerimientos, en un círculo estrecho de egoísmos particulares y de colectivas irresponsabilidades.

La clase media vive, fundamentalmente, de su profesión, de su pequeño oficio, de su ocupación, obtenida con mucho sacrificio y gran esfuerzo. La dureza y el nivel de exigencias que la moderna vida plantea al hombre de estos días crea ese fenómeno general de la multiplicación de profesiones, que arrastra consigo la grave quiebra del deber profesional como tal, engendrando, en consecuencia, una ausencia de ética profesional, a la cual conviene hacer frente con verdadera urgencia.

No es que sea privativo de la clase media, ni mucho menos, como resulta fácil comprender, el hecho de una vinculación a deber moral de tanta importancia como el de responder, con entera honradez, a las demandas que plantea un adecuado cumplimiento de las tareas profesionales. Un deber así es propio de cuantos ejercen una profesión, cualquiera que sea la escala en que se muevan o la altura desde la que practiquen sus funciones. Pero sí nos atrevemos a señalar entre las tareas de la clase media, y como una de sus especiales misiones, la de devolver a la sociedad de nuestro tiempo ese sentido de profesional responsabilidad del que tan necesitada se encuentra. Casi nos adelantaríamos a decir que la conversión de lo profesional en una especie de función apostólica, que valore la profesión en sí misma, como permanente actividad del hombre, sin desvirtuar ni retorcer el genuino significado de la misma, es una labor que está pidiendo a gritos la presencia de la clase media, y aguardando de los hombres que la componen la

construcción de ese perdido sentido de unidad y de hondura que en toda profesión cabe advertir. Es labor ciertamente sugestiva; pero, sobre todo, necesaria. Y en esta necesidad descansa, junto con los supuestos humanos sobre los cuales la clase media se halla montada, la firmeza y garantía de que en este sector social ha de buscarse la reivindicación de lo profesional para su reconducción a la esencia cristiana, de pacífica ordenación en la convivencia y máxima eficacia en los planos social y político. Porque si no cabe olvidar el lazo de lo profesional y su conexión con la vida cristiana, no es posible tampoco desprender de ello sus consecuencias políticas y sociales.

LA MISIÓN EN EL CAMPO SOCIAL

El terreno de lo comúnmente llamado social—o problema social, aun cuando aquí no nos referimos a esa escueta denominación—es hoy uno de los debatidos aspectos en los cuales tamizan sus inquietudes y tratan de concretar sus realizaciones los diversos inquisidores de la sociedad y de los grupos sociales. No tiene nada de extraño que la propia virtualidad y el no menos elevado alcance de esta realidad soliciten de la clase media una peculiar presencia estimativa, en la cual, y mediante ella, se resuelve una de las cuestiones, sin duda, más delicadas de nuestro tiempo.

Nuestra vida no es, en su práctico desarrollo, lo que efectivamente constituye su última estructura. La convivencia que define, naturalmente extendida a la vida humana, se traduce en un arraigado egoísmo, que origina dispersión, cuando a nuestra diaria existencia la aplicamos. Es, en verdad, necesario y apremiante el otorgar significación de verdadera y auténtica convivencia al desenvolvimiento de las relaciones entre los hombres. La clase media se encuentra, a nuestro juicio, particularmente dotada para desterrar ese fondo egoísta característico del hombre de nuestros días y volver a sentar las bases reales de un sincero sentimiento de aproximación. En este sentido, y si efectivamente se quiere conseguir tal objetivo, no queda más remedio que intentarlo partiendo de un punto obligado: el que señala la precisión de una intensa comunión con la clase trabajadora en la era de esta revolución de las estructuras que se anuncia, y que dicha clase está protagonizando como ninguna otra.

El aislamiento en que han vivido hasta aquí los diferentes miembros de sectores sociales diversos, con fronteras creadas por

el nivel económico, la propiedad o el poder, pertenece al pasado. Al menos ha de pertenecer, si queremos que a una sociedad montada sobre la lucha, el recelo y la incomprensión mutuos sustituya otra sociedad distinta, en la cual se afirmen los valores de la unión, la solidaridad y la justicia. De lo contrario, lo social no será más que una palabra vacía de contenido y, en el mejor de los casos, un deseo que no acabará de cuajar en efectiva realidad.

Fundir lo social, entenderlo de modo que se llegue a constituir una hermandad camino de la superación de la lucha de clases, es tarea que a la clase media corresponde. Su inserción dentro de unos límites de adecuada prudencia ha de romper con el dique tradicional de contención, para enrolarse en empresas de signo revolucionario, en las que desaparezcan los compartimientos-estancos y sean vencidos esos viejos procedimientos con que se espían sectores sociales, de cuya oposición sólo perjuicios para los mismos cabe esperar.

La clase media, por su propia psicológica conformación, por los supuestos económicos que le sirven de campo de desarrollo, por su formación cultural y su núcleo de sentimientos religiosos, está, evidentemente, bien caracterizada para asumir ese papel, importantísimo desde luego, de hacer de la desconfianza actual un tema olvidado, volviendo a la convivencia sentida desde la raíz misma de la existencia del hombre, como característica esencial de la vida de éste. El grado de unión que acierte a mantener con la clase trabajadora será, a no dudarlo, un poco insoslayable, y fecundo, en la culminación de esta tarea. Todo avance alcanzado en este terreno no es sino garantía real de una estrecha convivencia social. Y es la clase media la que debe marcar el momento e ir fijándose los continuados progresos. A ella le toca, en lo social, esta señalada misión.

EL ASPECTO POLÍTICO

No menos significativa se nos presenta la misión de la clase media en lo político. Es éste un campo que cada día nos solicita con mayor urgencia, y cuyos dominios resultan más extensos y profundos. La complejidad de su constitución, por una parte, y la raíz acusadamente tentadora, intervencionista y absorbente que la política va tomando, por otra, sitúan el problema de su contribución a ella como problema de minuciosas exigencias, intensa preparación y dedicación responsable. Y consideramos que la clase

media, el hombre medio, que desde su puesto medio tantas cosas puede decidir—y de hecho decide—en conjunto, tienen aquí una obra para no dejarla marginada.

Sin duda, el primer ejemplo que la clase media debe ofrecer, frente a lo político, es el de una rigurosa preparación que la capacite para tener clara conciencia de la trascendencia de una realidad—como la política—que, en cierto modo, nos envuelve a todos, y condiciona, no pocas veces, nuestras actitudes, obrando en consonancia con ello. No se trata, ya puede comprenderse, de pretender el acceso a los puestos públicos, a los cargos de responsabilidad o de mando; antes bien, y sin excluir la presencia de quienes a ellos puedan ser llamados, conviene pensar, sobre todo, en la tarea importantísima que una clase media, políticamente bien formada, puede y debe desempeñar desde su puesto de sujeto activo de masivas decisiones con el ejercicio de derechos políticos, como el voto para la designación de representantes o en orden a la creación de una sana y vigorosa opinión pública que actúe como canalizadora efectiva de un auténtico sentir nacional. Es esto, con toda seguridad, mucho más importante que el simple deseo de ostentar un cargo o contar con un puesto en el mercado de la política, cosas que exigen condiciones especiales, en cuyo análisis no hemos de entrar aquí. La sólida preparación en lo político es deber que ha de imponerse la clase media, entre la cual se hallan, probablemente, quienes pueden asumir funciones de suma responsabilidad.

Pero, además, y en este camino, en el orden total de esta labor, a la clase media toca hacer de la política una obra no totalitaria, absorbente, sino ceñida a su justa medida, concediendo su verdadero lugar a los grupos sociales y profesionales y valorando exactamente la significación y fuerza representativa que a dichos grupos corresponde. La politización de los grupos y sectores, la de los diferentes dominios de la realidad; el grado progresivo de política intervención que las fuerzas de nuestro tiempo adoptan, imponen una vuelta necesaria a la justicia de las relaciones y al encuadramiento de los distintos factores de la sociedad en el puesto que a cada uno debe corresponder. Una cosa es enfocar los distintos problemas existentes con visión política de alcance, y otra, ciertamente muy distinta, politizarlo todo, penetrándolo de un sentido tal que haga de las realidades simples infraestructuras sometidas al arbitrio de una política hegemonía. El reconducir a su cauce verdadero, a su situación precisa, las funciones de cuantos factores intervienen en la vida humana, confirmándola, es misión de la clase media, que

habrá de luchar contra los excesos del estatismo en cualquiera de sus formas y contra los defectos de un inhibicionismo en cualquiera también de sus múltiples manifestaciones.

CLASE MEDIA Y CLASE TRABAJADORA

Esta reivindicación de lo político no consume la misión de la clase media. Es necesario algo más. Este algo más se refiere directamente a las exigencias que la más nimia tarea política plantea en la actualidad. Es decir, se trata, singularmente, de cooperar con la clase trabajadora, desde un punto de vista social, pero con repercusión política incuestionable, en la conquista y dirección de lo político. El trabajador, que ha ido paulatinamente adquiriendo sentido de su misión en el mundo contemporáneo y conciencia de su fuerza en la balanza de las decisiones políticas, se siente llamado a ganar dominios y esferas que hasta el momento presente le estuvieron vedados, pero a los cuales tiene perfecto y pleno derecho. La clase media, hay que reconocerlo, sobre todo en sus esferas elevadas, ha ostentado, y sigue ostentando aún, la titularidad del mando político. La culpa hasta aquí ha estado no en permanecer mandando, sino en mandar sin la preparación conveniente. Y en esta ausencia de preparación me refiero esencialmente al hecho de haber ignorado la existencia de otra clase cuyo ascenso se produce hoy inevitablemente. En lo futuro, pues, no hay por qué relevar totalmente, lo cual, además de políticamente absurdo, sería socialmente nefasto. Sí debe pensarse, en cambio, en dar paso a una cooperación necesaria, en la que, todos profesionalmente, trabajadores en definitiva, los obreros y los miembros de una clase media laboriosa y purgada de sus vicios y gangas inútiles, sientan el anhelo de compartir la dirección de la vida política no por el afán de provecho propio o de grupo, sino con el objetivo puesto en la única tarea del interés nacional y el bien común.

Esta convicción, depositada en el fondo de cada uno, claramente ofrecida a la inteligencia de todos, es la que ha de privar sobre cualquier posible desviación en el ánimo de nuestra clase media. La proletarización no se evita acudiendo a reformas que se inician por arriba, sino partiendo de los mismos proletarios y haciendo ver a los componentes de la clase media que su misión es de orden fundamentalmente espiritual, único resorte, el del espíritu, capaz de levantar la esperanza de una clase demasiado castigada por las

inconsciencias de todos y por la propia evolución de los acontecimientos históricos.

Una vuelta a la comunidad política según módulo cristiano, en la que la persona humana tenga su dignidad y se garantice su desenvolvimiento en el seno de los grupos sociales a que cada uno se halle adscrito sin desmerecer en nada sus valores eternos, es, sin duda, una meta de nuestro tiempo, y, tal vez, la empresa más urgente del mismo. En las manos de la clase media está, en gran parte, el conseguirlo. La parte restante corresponde a los trabajadores. Nada podrán hacer desunidos, como no sea acentuar más el sufrimiento y la angustia de sí mismos; todo, en cambio, les será factible si saben marchar, y mantenerse, íntimamente compenetrados, en recíproca y firme colaboración. No es que vaya a lograrse así la estimación de un auténtico paraíso en la tierra —cosa imposible en este mundo—; pero sí podrá alcanzarse la remisión de no pocas injusticias y, con ello, la plena vigencia de una vida más humana, más llena de ternura y de amor que ésta, actual, con la que cada uno "obsequiamos" a nuestros semejantes.

Manuel Alonso García.
Galileo, 108.
MADRID.



EN TORNO A LA UNION IBEROAMERICANA DE PAGOS

POR

JESUS PRADOS ARRARTE

Con algún retraso llega a mis manos un ponderado comentario, de tono altamente amistoso, como no podría ser menos, en un diálogo entre argentinos y españoles, referente a un "Estudio sobre la Unión Iberoamericana de Pagos", editado por el Instituto Iberoamericano de Cooperación Económica, en el cual me cupo el honor de participar. El comentario se encuentra en el número 58 de la revista *Dinámica Social,* y tanto por mi intervención en el trabajo comentado sobre la Unión de Pagos, como por mi condición de economista hispanoargentino, cuyas publicaciones han aparecido en buena parte en Buenos Aires, me siento muy alentado a participar en el diálogo.

Ante todo, he de exponer mi agradecimiento, en la parte que me toca, por los elogios que *Dinámica Social* dedica al "Estudio sobre la Unión Iberoamericana de Pagos", elogios cuya sinceridad parece evidente, puesto que la revista no vacila en mostrar su disconformidad con algunas de las tesis allí expuestas. Con la más viva gratitud y con toda cordialidad me atreveré a exponer mis puntos de vista, no coincidentes con la tesis de *Dinámica Social.*

El punto principal en que temo existen diferencias de criterio es el referente a si los pagos internacionales son únicamente consecuencia de unas corrientes comerciales de carácter objetivo, como afirma *Dinámica Social,* o si no pueden estar influídos muy directamente por el mecanismo de dichos pagos, como se deduce del "Estudio sobre la Unión Iberoamericana de Pagos". Para *Dinámica Social,* los arreglos o mecanismos de pagos carecen de sentido si no existe previamente un intercambio equilibrado, mientras que en el "Estudio sobre la Unión Iberoamericana de Pagos" se viene a afirmar que un mecanismo de los pagos ayudará poderosamente a alcanzar un equilibrio en las relaciones comerciales de los países que lo acepten.

La tesis del "Estudio sobre la Unión Iberoamericana de Pagos" podría exponerse en forma muy simple. Si dos países, *A* y *B,* co-

mercian al uso de los tiempos presentes bajo un régimen bilateral, y ambos carecen de divisas para liquidar los saldos del intercambio, el valor de éste estará determinado por la demanda más reducida de uno de ellos por los productos del otro. Si en una situación dada, *A* demandara productos de *B* por un millón de dólares, pero la demanda de *B* por los productos de *A* fuera solamente de medio millón de dólares, parece evidente que el máximo del intercambio se reduciría entre los dos países a medio millón de dólares por cada parte, puesto que, de lo contrario, habrían de crearse saldos que, por definición, no serían susceptibles de ser pagados. Ahora bien: si interviniera en el juego un país *C*, dispuesto a contraer un déficit de medio millón con *A*, equivalente al superávit que obtendría con *B*, el mecanismo de los pagos permitiría que el comercio entre los tres países creciera hasta el máximo de las tendencias de la demanda entre ellos, y *B* no se vería obligado a reducir de uno a medio millón sus compras en *A*.

La argumentación abstracta prueba, sin lugar a dudas, que la situación comercial no es decisiva, y que los mejores deseos de los dos Gobiernos no podrán elevar al máximo el intercambio en un sistema bilateral de comercio si las demandas de cada uno por los productos del otro no coinciden exactamente en su cuantía. Se ha probado asimismo que ese escollo puede ser salvado mediante la participación de un tercer país, que contraiga un superávit y un déficit con los otros dos, equivalentes al déficit y superávit inicial de éstos. Esta argumentación no está alejada de la situación real de cosas por los motivos que se dirán.

En primer lugar, la Unión de Pagos propuesta no se limita a tres países, como en el ejemplo, sino a todo el ámbito iberoamericano. Al no ser tres, sino muchos más los países que podrán compensar entre sí los créditos y los débitos, la probabilidad de que desaparezcan buena parte de los saldos multilaterales entre esos países es tanto mayor. Viene a la mente el ejemplo de Chile, tradicionalmente deudor del Perú, y que, sin embargo, habría reducido sus pagos en dólares para la liquidación de su intercambio con los principales países de Iberoamérica y España en cerca de 100 millones de dólares de haber funcionado la Unión de Pagos en el período 1947-51. Al disponer Chile de 100 millones de dólares adicionales para importar durante ese período—ya que no otra cosa significan los datos—, no habría tenido inconveniente en destinar parte al menos de esas importantes sumas a la intensificación de sus compras en otros países iberoamericanos, adqui-

riendo quizá más carne argentina. Las condiciones objetivas del comercio argentinochileno podrían no haber experimentado variaciones en el período, y, sin embargo, hubiera sido suficiente una facilidad en los pagos para que creciera el intercambio entre la Argentina y Chile.

Las observaciones anteriores no refieren sino una parte de las causas que impulsan el intercambio bajo la compensación multilateral que autoriza una Unión de Pagos, aun cuando no se alteren las circunstancias que podríamos llamar objetivas de ese comercio. Los países participantes en una compensación de esa naturaleza podrán programar su comercio como un conjunto con el resto de los países miembros de la Unión, sin preocuparse por los déficit o superávit que alcanzarán con cada uno de dichos países, sino tan sólo con la Unión como conjunto. Merced a esta ventaja, no vacilarán en contraer diferencias de consideración con varios países mientras el conjunto arroje un equilibrio, solución totalmente excluída en un sistema bilateral de comercio. Esta consideración ha motivado la protesta reiterada en la Memoria anual del Banco Central de la República Argentina, en contra del sistema bilateral de comercio vigente en la posguerra, y a esa publicación, escrita con tanta altura, me he de remitir en apoyo de la tesis aquí mantenida.

No desearía pasar al análisis de otro punto sin comprobar las ideas expuestas con fenómenos de la vida real. La Unión Europea de Pagos es el ejemplo más adecuado. Pues bien: el comercio total de los países que constituyen la Unión creció extraordinariamente en valor y en volumen desde 1948 a 1952; pero la participación del comercio entre los propios países de la Unión Europea de Pagos pasó del 59,6 por 100 en 1948 al 68 por 100 en 1952, gracias a las facilidades comerciales ofrecidas por la propia Unión Europea de Pagos.

La experiencia europea no es ninguna casualidad. El mecanismo de compensación de saldos entre las naciones que constituyen la Unión Europea de Pagos es de tal naturaleza, que facilita la recuperación del equilibrio no sólo por la política seguida por los países deudores, sino también por la ayuda que prestan al ajuste los propios países acreedores. Estas facilidades y el juego de la supresión de las restricciones cuantitativas entre los países miembros de la Unión han fortalecido en alto grado su conocimiento recíproco.

De hecho, la Unión de Pagos no es siquiera concebible sin esas

facilidades, y de ahí que el proyecto de la Unión Iberoamericana de Pagos contenga cláusulas para facilitar el intercambio en la región. Se propone en ese documento que los ministros de Comercio de los países miembros se reúnan anualmente para concertar convenios comerciales en forma simultánea, cumpliendo así con los requisitos que *Dinámica Social* considera necesarios para el funcionamiento de un sistema de compensación multilateral. Si llegara a funcionar ese procedimiento comercial, los países acreedores auxiliarían a los deudores a efectuar los reajustes necesarios, sin que fuera de temer una perturbación perdurable mientras cada uno de los países miembros mantuviera un equilibrio de su balance global de pagos, equilibrio que no depende ni guarda ninguna relación con la complementaridad o la coincidencia de las economías de los países miembros.

He aquí mi posición sobre la primera discordancia que encuentro con el tan interesante artículo de *Dinámica Social.* La segunda afecta al comentario sobre las relaciones comerciales entre la Argentina y España, que se consideran en forma demasiado pesimista, en mi opinión, por dicha revista.

La tesis de *Dinámica Social* es que España y la Argentina no tienen economías complementarias, y, por tanto, su comercio ha de ser reducido. Afirma así que la "condición... para que haya un intercambio equilibrado entre los países participantes es que las economías se complementen recíprocamente", llegando a afirmar que "este aspecto no puede basarse en lazos de sentimiento". Con sntimiento debo afirmar que no acepto esos criterios. El comercio entre los países de Europa Occidental, que no son economías complementarias, constituye una parte esencial del comercio mundial. Es notorio que el intercambio entre los países industriales es muy superior al que existe entre éstos y las naciones productoras de alimentos y materias primas. La cuantía del comercio exterior no guarda, por consiguiente, sino una dependencia alejada de la complementaridad. El criterio de *Dinámica Social* sobre la complementaridad responde a una esquematización o simplificación de la teoría del comercio exterior, consistente en suponer que se cambian alimentos, materias primas y productos industriales de consumo o de producción unos contra otros, cuando lo cierto es que el intercambio de productos industriales desempeña un papel preponderante, y todos los países del mundo son importadores y exportadores de cada uno de esos tres grandes rubros del intercambio. El hecho de que las economías argentina y española no sean complementarias

no es un argumento decisivo que permita juzgar con pesimismo sobre el futuro del comercio entre ambos países. Difiero, por consiguiente, de la opinión de *Dinámica Social* de que las "conversaciones económicas y comerciales con España no han podido llegar a feliz término" por una realidad económica, consistente en la falta de complementaridad entre ambas economías.

Con toda cordialidad desearía exponer mi tesis de que la excesiva simplificación de la doctrina del comercio exterior que se advierte en el comentario de *Dinámica Social* es la causa de mi divergencia de opinión sobre las conclusiones. Para *Dinámica Social,* España no puede suministrar los bienes de capital que la Argentina necesita. La simplificación parece aquí evidente, por cuanto ningún país puede limitar sus compras en el exterior a los bienes de capital. Si bien estos bienes deben gozar de una absoluta prioridad, es indudable que su adquisición en el extranjero no debe exceder de la suma de los ahorros del país y la disposición de ahorros (es decir, capitales) extranjeros. De lo contrario, se estaría financiando la adquisición de bienes de inversión sin los capitales necesarios, y ello tiene sus límites, como muy bien se deduce de la experiencia de los últimos años de varios países. En pocas palabras, si la compra de bienes de producción excediera de los ahorros disponibles para esas adquisiciones, la inversión sería mayor que el ahorro. Sólo se ajustaría dicha divergencia por la inflación, con las consiguientes graves consecuencias.

La capacidad de exportar de la Argentina en condiciones normales es muy superior a las compras que puede efectuar de bienes de producción. Por tanto, hay cabida para la adquisición de otros bienes en el exterior que no sean los del capital. Limitar las exportaciones a las necesidades de bienes de producción o de materias primas indispensables, no es ventajoso sobre otro criterio: una prioridad absoluta para esa clase de bienes, sumada al comercio internacional con los excedentes que aún queden, para cambiarlos por bienes de otros países en condiciones beneficiosas. En esta disyuntiva la elección no es dudosa, y hasta cabe la impresión de que la experiencia económica de la propia Argentina en los últimos años no sea un argumento de peso en favor de la solución más ortodoxa.

Una vez separada, por así decirlo, la cuota de exportaciones a cambiar contra las importaciones indispensables, más vale aprovechar las maravillosas condiciones de productividad del agro argentino para adquirir por el comercio internacional los productos cuya

producción en el país no se juzgue indispensable. Las nueces parecen aceptarse por *Dinámica Social* entre esos productos, pero la lista habría de ser mucho más importante si no se aplicaran jerarquías sociales, sino puramente económicas, a los problemas que tan sólo son económicos.

En efecto, el argumento latente tras la tesis de *Dinámica Social* es que las exportaciones argentinas son productos de primera necesidad; son los productos tan nobles de las Pampas que en ninguna tierra se dan en condiciones similares. No intentaré siquiera discutir esa tesis que estimo acertada. Pero en las transacciones comerciales internacionales lo decisivo no es la nobleza o la necesidad de los productos, sino la ventaja económica que obtiene cada país y las posibilidades que tiene de hacer frente a sus obligaciones en divisas. Estoy seguro de que la elasticidad de la demanda española de productos argentinos es muy alta, pero ello nada significa si España no encuentra en el intercambio las facilidades necesarias para pagar esas importaciones, a las que tendría entonces que renunciar. ¿Conviene realmente a la Argentina perder esas exportaciones capaces de producirse a bajo costo en su suelo, por la consideración de que los artículos adquiridos en España son de importancia secundaria? ¿No sería más ventajoso comprar productos, aun cuando fueran alimenticios, diversificando la disposición de éstos, y obteniéndolos por el intercambio a los bajos costos de la propia producción del agro argentino? Desearía someter a la consideración de *Dinámica Social* este problema.

En los párrafos anteriores he partido deliberadamente de la consideración más desventajosa para expresar mi optimismo sobre el futuro del intercambio hispanoargentino. Si se analiza el problema con un criterio realista, las conclusiones son mucho más optimistas, y hasta se verá que no deja de existir una cierta e importante complementaridad entre ambas economías. Quizá me anime a expresarme en estos términos por los doce años que he disfrutado de la hospitalidad argentina—que nunca agradeceré suficientemente—y por mi conocimiento de la economía española. Se verá que no deja de presentarse ese futuro bajo muy felices auspicios.

La construcción de la siderúrgica de San Nicolás plantea a la Argentina el problema de la adquisición del lingote de hierro necesario para mantener a plena capacidad esa acerería. Pues bien: España podría suministrar una cifra no despreciable de lingote de hierro, quizá hasta unas 200.000 toneladas por año, que la Argentina podría compensar con productos agrícolas producidos a bajo

costo y con la amortización de los créditos. Los buques constituyen otro aspecto de los bienes de capital que podría enviar España a la Argentina, tan pronto se acabara el estrangulamiento originado por la industria siderúrgica, que ya se aprecia como inmediato. La maquinaria textil, otras maquinarias y las herramientas son asimismo bienes de producción que España podría suministrar a la Argentina por sumas importantes, si se cerraran contratos a un plazo suficientemente largo como para aconsejar la expansión de esas industrias en España. La metalurgia española crece y progresa a pasos agigantados, y en ella se encuentran otras fuentes importantes de exportación. La instalación de una industria pesquera completa, con los barcos, las facilidades portuarias, los frigoríficos, los elementos de transporte y hasta los técnicos, podría ocasionar fuertes exportaciones españolas que permitirían a la Argentina disponer de una mayor cuota de carnes para su propia exportación, por la sustitución de parte del consumo de éstas por pescado, y representarían por consiguiente la posibilidad de importar a la Argentina bienes de capital adicionales provenientes de otros países europeos. He aquí una rápida lista en ventaja mutua, a la que podrían agregarse los productos típicos de la exportación española a la Argentina.

Si se considera la fuerte elasticidad de la demanda española por productos argentinos, la expansión de las ventas de España, en la forma sumariamente descrita, admitiría un crecimiento paralelo de las ventas argentinas a España, en momentos en que el mercado mundial de algunos productos típicos de exportación de la Argentina está un tanto saturado. Para España son muy importantes esas importaciones de alimentos y materias primas, puesto que los avatares del año agrícola influyen sobre manera en el ciclo de la economía española, que sería suavizado si el país pudiera disponer de complementos de la cosecha cuando fuera necesario.

No son, pues, solamente la hermandad de sangre y de idioma, y todos los lazos afectivos que siempre han existido entre ambos países, los factores que me hacen sentir un fuerte optimismo sobre el futuro; las mal hilvanadas líneas en que he tratado de probar mi tesis, con toda cordialidad y afecto hacia mis colegas de *Dinámica Social,* están fundadas en un criterio económico de la situación comercial de ambas naciones, y estoy seguro de que el feliz cierre de las conversaciones hispanoargentinas que ya parece perfilarse será el paso inicial de confirmación de esta tesis que me es tan cara.

Sólo me resta dar las gracias a *Dinámica Social* por la oportunidad para exponer estas ideas que no dudo habrán de ser consideradas por sus méritos con la misma cordialidad que desde aquí se envían.

Jesús Prados Arrarte.
Oficina Bancaria Iberoamericana.
Avda. Reyes Católicos, s/n.
MADRID.



PERSONALISMO Y BIEN COMUN (*)

POR

EL CARDENAL VILLENEUVE

He aquí esta obra, que no es un libro ordinario. Es de pura sabiduría. Pero es insólito contemplar el mundo práctico a la luz de sus más profundos principios, hecha excepción quizá en los pensadores de intención inversa, que conmueven el orden del pensamiento para, a continuación, mejor trastocar el orden real, el orden político y el orden moral y organizar con aire inocente las más radicales revoluciones, las que acaban por ser las más sangrientas y más cínicas a la vez. Durante ese mismo tiempo, las almas buenas levantan los brazos, con terror y escándalo; pero comienzan poco a poco a pensar como los revolucionarios, sin reparar en los equívocos que se ocultan bajo unas fórmulas en apariencia aceptables, ni en el hecho de que semejante concesión es un modo de cooperar incluso a la efusión de sangre.

El autor ve seguramente mejor que la mayor parte los peligros espantosos y los desórdenes sociales que provienen del nazismo y el comunismo; los ve mejor porque penetra la falsa sabiduría, los principios que permanecen en actividad latente bajo los movimientos de avance o retroceso de esas organizaciones del desorden. Ve esos principios en toda su perfidia, en su verdad al contrario, verdad envenenada por el microbio del orgullo, que emplea luego términos de verdad para hacerlos portadores del error y palabras de virtud para envolver el pecado y el mal. Y lo que espanta, lo que acongoja el alma es que los buenos, los mejores a veces, se habitúan, aun desde luego espantados de las revoluciones que se extienden ante sus ojos, a concebir al revés lo esencial, intoxicándose el espíritu de las más deletéreas fórmulas. Que el mundo, en una palabra, se acostumbre a pensar en comunista, en marxista, en negador radical, inconsciente desde luego, aturdido, enajenado

(*) *Las páginas del presente trabajo constituyen el "Préface" que el* CARDENAL VILLENEUVE †, *arzobispo de Québec, puso a la primera edición de la obra de* CHARLES DE KONINCK De la primauté du bien commun, *y que en la traducción española—Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1952—fué sustituída por un estudio preliminar de* LEOPOLDO PALACIOS. *Dado su interés, lo publicamos hoy puesto en castellano por nuestro colaborador José Artigas.*

después y entusiasta, de todo lo que es verdadero porque es el ser, de todo lo que es justo porque es ordenado, de todo lo que perfecciona al hombre porque es subordinado a Dios y rectificado por su ordenación al verdadero fin soberano.

Ya el autor en estudios anteriores ha mostrado los orígenes históricos y la evolución de esta filosofía esencialmente desviada y corrosiva. Es preciso remontarse al averroísmo que pretende la emancipación del orden natural, al voluntarismo que tiende a la emancipación del apetito, al nominalismo que conduce hacia la emancipación de la palabra humana, al moralismo de la buena voluntad que quiere la emancipación del sentimiento, al escepticismo presuntuoso y metódico que intenta la emancipación del pensamiento puramente humano, al subjetivismo kantiano que se abre hacia la emancipación de la razón contra la inteligencia y del derecho contra el bien común, que ha continuado sus avatares en la dialéctica emancipada de Hegel, que se torna contra toda naturaleza en el marxismo, que adquiere su potencia de destrucción en el bolchevismo y en el nazismo. Y al ver cómo, poco a poco, incluso en el campo de los tradicionales, el pensamiento revolucionario gana adeptos más o menos conscientes, el autor se siente a la vez espantado y encendido de celo por la verdad.

Ahora es el personalismo lo que se ha puesto de moda. Espíritus muy sinceros lo preconizan. Se exalta la dignidad de la persona humana, se quiere el respeto de la persona, se escribe para un orden personalista, se trabaja por crear una civilización que sería para el hombre... Todo ello está muy bien, pero demasiado insuficiente, porque la persona, el hombre, no es el fin de sí misma ni el fin de todo. Tiene a Dios por fin, y al intentar tomar prestado el lenguaje de los otros, incluso cuando parece rectificarlo por el maleficio de los mejores adjetivos—¿no se ha llegado incluso a hablar del "materialismo dialéctico de Aristóteles y de Santo Tomás" para designar su doctrina natural?—, incluso aunque no se excluyan los subentendidos que implica la ortodoxia, se deja subentender también el pensamiento de los otros, un pensamiento naturalista, ateo, aunque sólo sea por su indiferencia, radicalmente humanista, y se favorece la inversión de la civilización porque se invierte el lenguaje, y con el lenguaje la filosofía y la teología. Contra esto es contra lo que el autor se levanta. No le falta razón. Más que nunca, en efecto, es el momento de gritar a voz en cuello. Y de exigir que las sociedades no se reorganicen en función de la persona individual, sino en función del bien común en sus diver-

sos grados, es decir, del fin soberano; es decir, en función de Dios.

Ataca el autor abiertamente a los personalistas, pero para defender verdaderamente la dignidad de la persona humana. Su estudio insiste sobre la grandeza de la persona sin adular a las personas. La persona humana se opone a toda doctrina que, bajo el pretexto de glorificarla, la disminuye y atrofia y la priva de sus bienes más divinos.

* * *

Entre los pensadores cristianos de hoy existe un acuerdo sobre los hechos sociales de la era contemporánea; pero se aprecia al mismo tiempo entre ellos dos tendencias netamente contrarias en cuanto se trata de interpretar estos hechos.

Todos parecen atestiguar que la sociedad política fué faltando cada vez más en sus deberes sociales, que se disolvió y se fué haciendo cada vez menos digna de sus tareas esenciales; no se ocupa ya de Dios, ni del alma, ni de los bienes intemporales; se ennegrece y se gasta en preocupaciones completamente económicas y de bienestar temporal. He ahí que, efectivamente, se torna más gravosa la responsabilidad de la familia, que debe, bajo el apremio de las circunstancias, suplir cada vez más tantos bienes como debía poder esperar de la sociedad pública. Pero, ¡ay!, los mismos autores comprueban, por otra parte, una disolución siempre creciente de la familia: la persona individual está cada día más aislada y abandonada a sí misma en el hogar, como la familia lo está en el seno de la sociedad. ¿Qué hacer?

Cuando se trata de interpretar esos hechos para corregir las desgracias, unos, imbuídos de la idea del Progreso, ven en esta disolución creciente una valorización de la verdadera jerarquía; en la decadencia más completa de la sociedad civil encuentran un bien que les inclina a justificar esta decadencia, a saber: la ocasión para la persona individual, que conciben como el término de todo el orden humano, de levantarse sobre su pedestal, de brillar mejor, olvidando que, por su naturaleza, entra en este orden; que no resplandece plena y profundamente sino en razón de los diversos bienes comunes, a los que por sí misma está ella ordenada como a sus más grandes bienes; que tienen todos en su vértice, por principio y término, aquel bien soberano que es Dios mismo. Hacen, en suma, al marxismo una concesión esencial. Pervierten la regla del optimismo cristiano: *Dios no permitiría el mal si no*

pudiese obtener un bien mayor, confundiendo el progreso evolutivo con el perfeccionamiento, basado necesariamente en el orden y asentado sobre lo esencial y lo inmutable.

Otros, por el contrario, y nuestro autor se sitúa resueltamente entre ellos, ven en estas disoluciones social y familiar, anunciadas y deploradas por la más autorizada voz, la de la Iglesia, un puro y simple aumento de la miseria humana, un empobrecimiento gradual, y que estos derrumbamientos son la consecuencia normal de una explotación de la sociedad civil y la familia en provecho individualista de la persona.

Es verdad que el papel de la familia debe crecer, lo deberá siempre; pero lo debe tanto más ahora, que su existencia misma está amenazada. Es verdad que importa más que nunca insistir sobre la dignidad de la persona individual; decirlo bien en alto, tanto a los poderes públicos como a las personas individuales. Ha de salvarse la persona, pese a la corrupción del medio familiar y social. Pero eso en modo alguno quiere decir que la corrupción del medio sea un bien, una ocasión para la persona de actualizar las más ricas cualidades. Usted ha perdido un ojo. He aquí que el que a usted le queda exige más cuidado y una prudencia particular. Comprendido. Pero ¿debe sostener el tuerto, para consolarse, que es preferible tener sólo un ojo a tener dos, a causa del valor que adquiere el que le queda? A causa de los medios que el mal sugiere en la práctica, ¿debemos renunciar nosotros especulativamente a las cosas que son en sí mejores? ¿Debe, según eso, sujetarse el orden especulativo al práctico? ¿Es preciso falsear la dignidad de la persona y predicar el personalismo porque la sociedad corrompida no cumpla ya su papel con respecto al bien común, y que la persona sea así desprovista de los apoyos que le serían naturales si la familia y la sociedad se mantuviesen centradas sobre la noción del bien común?

He ahí perfecta la tesis de esta obra: de la primacía del bien común, en la sociedad, en la familia, para el alma misma, a condición de que sea bien comprendida la noción del bien común, *que es el mejor bien del singular, no en tanto que es la colección de los bienes singulares, sino que es mejor para cada uno de los particulares que en él participan, en razón misma de su comunidad. Los que defienden la primacía del bien singular de la persona singular suponen una falsa noción del bien común, que sería ajeno al bien de los singulares, mientras es, por naturaleza y como bien propio, como el singular desea todavía más el bien de la especie*

que su bien singular. Siendo la persona, sustancia intelectual, una parte del universo en la que puede existir, según el conocimiento, la perfección del universo en su totalidad, su bien más propio, en cuanto es una sustancia intelectual, será el bien del universo, bien esencialmente común. Las criaturas racionales, las personas, se distinguen de los seres irracionales en que están preferentemente ordenadas al bien común y pueden expresamente obrar por él. También es verdad que, perversamente, pueden preferir el bien singular de su persona al bien común, agarrándose a la singularidad de su persona o, como hoy se dice, a su personalidad erigida en medida común de todo bien. Por otra parte, si la criatura racional no puede limitarse enteramente a un bien común subordinado, al bien de la familia por ejemplo, o al de la sociedad política, no es porque su bien particular, tomado como tal, sea mayor: es a causa de su propia ordenación a un bien común superior al que ella está principalmente ordenada. En ese caso, *el bien común no es sacrificado al bien del individuo en tanto que individuo, sino al bien del individuo en cuanto que éste está ordenado a un bien común más universal;* en definitiva, a Dios. *Una sociedad constituída por personas que amen su bien privado por encima del bien común o que identifiquen el bien común con el privado, es una sociedad no de hombres libres, sino de tiranos, que se dominan por la fuerza los unos a los otros, y en que el jefe eventual no es sino el más astuto y más fuerte entre los tiranos, no siendo los súbditos mismos otra cosa que tiranos frustrados.*

Tal es la sustancia del libro: él establece su postura con el martillo de la razón, batiendo con redoblados golpes, sobre el yunque de las nociones fundamentales y evidentes, el hierro enrojecido de la verdad. Por otra parte, hace brillar la inconsistencia y el absurdo del equívoco y el error.

La disolución de las sociedades humanas no sería un mal tan grande si no fuese ello mismo la corrupción del mejor de los bienes humanos, el bien común, y si no condujese, al mismo tiempo, a dejar en la sombra la noción misma del bien común. No se edificará una sociedad mejor con el personalismo si se destruye el principio mismo de toda sociedad, el principio absolutamente primero, que es el bien común.

No es, pues, en una *concepción personalista del matrimonio,* ni en un pretendido *personalismo cristiano y socialista,* resultados el uno y el otro de concesiones especulativas y éticas al error, donde se podrá encontrar la solución a los problemas que promueven

cada vez más trágicamente las desviaciones de la verdad. Es siempre la verdad lo que debe liberarnos. Por consiguiente, esas concepciones no apuntan sino a llevar hasta la exasperación la peligrosa soledad en que se encuentra caída la persona, una vez que se la desprende y se la aísla, bajo pretexto de exaltarla, de su apoyo natural: el bien común.

* * *

Han osado ver algunos, en la existencia de las Encíclicas sobre la dignidad de la persona, una aprobación tardía de la doctrina de la emancipación de la persona. Se llega incluso hasta decir que el comunismo habrá sido una saludable experiencia para la puesta en práctica de una nueva concepción de la sociedad; encuentran que se exagera el peligro de las doctrinas nefastas, que en la lógica de las cosas está el que la naturaleza humana acabe siempre por salir victoriosa.

Así es como ahora se van a someter las verdades más evidentes y los principios mejor establecidos a una dialéctica histórica. Los errores que los Papas no han cesado de condenar habrían llegado a ser, tras de madura reflexión y merced a perspectivas nuevas suministradas por la mejora de una experiencia hoy adquirida, unas reivindicaciones muy justas. Algunos católicos dejan incluso entender, olvidando que Pío XI ha denunciado el comunismo como una falsa redención e intrínsecamente perverso—Encíclica *Divini Redemptoris*—, que la Iglesia no ha hecho las concesiones que habría sido preciso y que hubieran podido salvar tantas almas generosas vejadas por sus sofiones. Blasfemia e ingratitud. He aquí que hallan en falta a nuestra madre la Santa Iglesia precisamente allí donde se muestra heroica. Porque la Iglesia defiende a la persona contra las consecuencias mismas de doctrinas que tras una concepción falta del Estado, a causa de la preocupación exclusiva que tienen los Estados por el bien puramente personal, debido al desinterés de las personas por el bien común, han dado al Estado una creciente y ciega potencia de destrucción.

Ya no será sino una mayor manifestación de la misericordia divina lo que podrá salvar a la persona de la soledad en que los hombres la han arrojado. Karl Marx notaba que la privación aumentaba en el mundo; pero esta privación, según él, no sería sino una ocasión para el hombre de manifestar su propia potencia: apelaba al hombre puramente hombre para corregir semejante

privación; de ningún modo al hombre ordenado al bien común, ordenado a Dios.

Frente a las mayores amenazas, nosotros sostenemos todavía la verdad, esto es, que incluso la persona debe apelar a la familia y la sociedad, y que todo el orden creado debe apelar a Dios. Nosotros, ajenos al escándalo del mundo, que desprecia a los que tienen hambre y sed de justicia, apelamos a Dios, a su misericordia, cuyos caminos son ocultos. Y ante un mundo que piensa mal para mejor adaptarse a los hechos, que pretende el bien en el mal, carecemos de soluciones fáciles; no tenemos otras que corregir los hechos según los principios de todo bien.

El mal no podría existir si Dios no pudiese de él sacar el bien; el mal no podría ser tan grande si Dios no pudiese obtener de él un bien mayor. Pero maldición a aquellos que, por la enseñanza o por la acción, conduzcan al hombre a esta indigencia extrema, esta infernal soledad, donde la persona misma perecería si la pura liberalidad divina no acudiese a salvarla. Maldición a los que alientan el mal *ut eveniat bonum.*

Cuando el *tentador* se dirige a los hombres, sabe que debe hablarles de divinidad: *Seréis como dioses.* Luego, después, todos los ataques contra la religión y la verdad, contra los derechos de Dios y la verdadera dignidad de la persona, son hechos en términos análogos. Incluso Karl Marx no podía hacerse escuchar más que proclamando "la conciencia humana la más alta divinidad". Ahora bien: lo mismo que las misericordias divinas aumentan en el curso del tiempo, se agudiza la astucia del demonio. Escuchemos, pues, con atención la advertencia del Apóstol: *Me temo que, como la serpiente sedujo a Eva con su astucia, sean estragadas vuestras inteligencias perdida la lealtad y santidad que debéis a Cristo. (II Cor.*, XI, 3.)

In circuitu impii ambulant, según el *Libro de los Salmos* (XI, 9). Los malos andan rondando sin cesar. Y vuelven siempre a la carga. Cuando se les ha echado por una puerta, tratan de volver a entrar por otra, sobre todo por la que no se les esperaba.

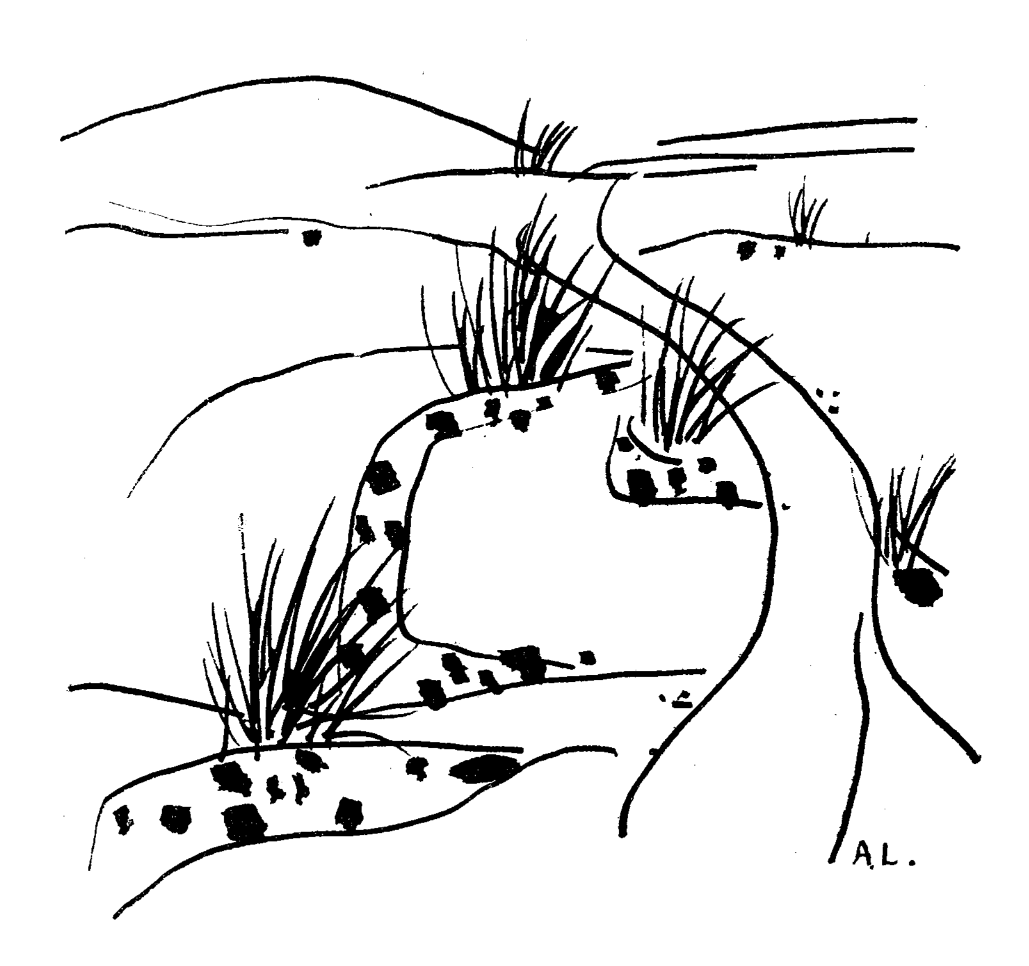
Debemos esperar un retorno más encubierto de las doctrinas más nefastas del pasado. No existe quizá doctrina que haya tenido más renacimientos que ese monstruo policéfalo que es el pelagianismo. Razón de más en los cristianos para pregonar la necesidad de la gracia para salvar al hombre del pecado y curarle de sus heridas, para proclamar que la persona no es nada sino en tanto que imitación de Dios, participación del Ser increado, por

su ordenación al divino bien común, por su vocación sobrenatural a compartir la vida y el esplendor del Señor.

Que los hijos de Santo Tomás, que se conmueven ante la sola aparición de la sombra de este peligro, alcancen de Dios no desfallecer jamás en su vigilancia.

Es la advertencia autorizada del autor *De la primacía del bien común contra los personalistas.*

Algunos aducirían, so capa de prudencia, la oportunidad de conmover sin descanso las irreducibles divergencias doctrinales que constituyen el objeto de este estudio. A ésos les recordamos todavía las palabras del Apóstol que se encuentran en la epístola de la misa por un doctor: *Te conjuro en la presencia de Dios y de Cristo Jesús, que ha de juzgar a vivos y muertos, y por su advenimiento y por su reino: predica la palabra, insta a tiempo y a destiempo, reprende, exhorta, increpa con toda longanimidad y no cejando en la enseñanza. Porque vendrá tiempo cuando no soportarán la sana doctrina, antes a medida de sus concupiscencias tomarán para sí maestros sobre maestros, con la comezón de oídos que sentirán, y por un lado desviarán sus oídos de la verdad y por otro se volverán hacia las fábulas. (II ad Tim.*, IV, 1-4.)



ARTE Y PENSAMIENTO

SENTIDO ETICO DE LAS FICCIONES NOVELESCAS ORSIANAS (*)

POR

JOSE LUIS L. ARANGUREN

En la obra, varia y rica, de Eugenio d'Ors hay un grupo de narraciones, que comienza cronológicamente con *La bien plantada* y termina con *Villamediana*, muy merecedoras de cuidadoso análisis, tanto desde el punto de vista estilístico como desde el de la ciencia de la cultura. Estas obras han sido hasta ahora poco estudiadas y, con excepción de *La bien plantada*, poco leídas. *La bien plantada*, sí. *La bien plantada* fué ofrecida por su autor como símbolo de la catalanidad. Cataluña aceptó el símbolo, y España, por boca de Unamuno, se mostró dispuesta a ver en este librito, como quería el glosador, la concreta "filosofía de la catalanidad", la teoría del "nuevo espíritu mediterráneo". Frente al supuesto misticismo castellano, frente a la sed de horizontes infinitos y nostalgias de mares sin orillas, frente a la tentación de la aventura por vastísimos inexplorados continentes y el "sentimiento trágico de la vida", se predicaban el límite, la proporción, los "detalles exactos", el orden, la armonía, el sentido clásico de la existencia. Es curioso ver, ya con una perspectiva histórica suficiente, con qué facilidad se aceptaron, por una y otra parte, una serie de esquemáticas convenciones, y, entre ellas, la de una *Castilla literaria* y una *Cataluña plástica*. Porque es verdad que el retrato que de Castilla compuso un Ignacio Zuloaga, por ejemplo, estaba lastrado de elementos extrapictóricos. ¿Pero *dejó ser, hizo ser* Zuloaga a la verdadera Castilla? Andando los años, otro pintor, Benjamín Palencia, nos ha revelado, por medio de la pura materia plástica, una Castilla nada historicista, nada anecdótica, nada folklórica: la tierra que *queda*, por debajo de los acontecimientos, las visiones pintorescas y el "color local", cuando todo *pasa* o quizá cuando ni siquiera ha ocurrido nada aún.

Unamuno y Eugenio d'Ors—sí, también Eugenio d'Ors, el secretamente barroco—fueron pensadores de antítesis. Eugenio d'Ors

(*) Palabras pronunciadas en el acto que, en memoria de Eugenio d'Ors, celebró la Universidad de Madrid el día 6 de junio de 1955.

piensa lo catalán *frente* a la castellanidad, tal como ésta le era presentada por los escritores y pintores del 98, sobre todo por Unamuno y Zuloaga, y hasta por los anónimos tópicos que, inspirados en la literatura dominante, circulaban entonces. Por ello, la *definición* catalana que él da es, en rigor, un *deslinde*. Esto se observa aún en los detalles; por ejemplo, en el del nombre que D'Ors impone a la bien plantada: Teresa. El contraste es buscado precisamente donde se hace más expresivo; a saber: en el máximo acercamiento. Leamos el pasaje correspondiente:

> —¿Cómo te llamas, bien plantada?
>
> —Me llamo Teresa.
>
> Teresa, nombre lleno de gracias cuando se pronuncia a la manera de los catalanes.
>
> Teresa es un nombre castellano. Allá es un nombre místico, ardiente, amarillo, áspero. Es un nombre que rima con todas estas cosas de que ahora se habla tanto: "la fuerte tierra castellana", "el paisaje austero, desnudo, pardo", "los hombres graves vestidos de fosca bayeta", "Avila de los Caballeros", "el alma ardiente de la santa", "Zuloaga, pintor de Castilla", "el retablo del amor", "la mística sensualidad, esposa de Cristo o mujeruca". Ya sabéis, ¿no?, qué linaje de cosas quiere decir.
>
> Pero llega el mismo nombre a nuestra tierra, y de pasarlo por la boca de otra manera adquiere otro sabor. Un sabor a un mismo tiempo dulce y casero, caliente y sustancioso, como el de la torta azucarada. Teresa es un nombre que tiene manos capaces de la caricia, de la labor y del abrazo. Teresa es a la vez un nombre modesto y muy fino. Teresa es un nombre hacendoso. Teresa es un nombre para responder, con voz de contralto: "Servidora me llamo Teresa." Teresa es el nombre de las que tienen, como la Adelaisa del conde Arnaldo—que se llamó Adelaisa sólo porque vivía en unos tiempos muy góticos, historiados y ornamentales—, un poco de sotabarba y un hoyuelo en cada mejilla.

A *La bien plantada* siguen otras narraciones. Su técnica consistirá siempre en escandir el parvo relato en una serie de "cuadros" discontinuos, cada uno de los cuales expresa un sentido intelectualmente aprehensible. La narración es detenida por el pensamiento; la corriente, atravesada por la figura, y el sistema latente, en ficción novelesca. Las invenciones orsianas podrían ser denominadas "novelas de cultura", con lo cual quiero decir que la deontología literaria de Eugenio d'Ors, desdeñando el mediocre lema del "enseñar deleitando", aspira, más levantadamente, a "pensar jugando".

Acabamos de aludir a una paradoja en el modo orsiano de contar: la introducción de elementos estáticos en el seno del dinamismo narrativo, o, dicho de otro modo, la tendencia a "parar" la

narración. Pero las paradojas orsianas van más lejos, pues parece normal que los arquetipos presentados como clásicos sean tratados en prosa ordenadamente compuesta, estática, arremansada, figurativa. Pero ¿y los arquetipos barrocos, románticos, irracionalistas? Eugenio d'Ors quiso entronizar la inteligencia en el centro mismo de la subconsciencia, es decir, en lo onírico. La narración *El sueño es vida* está presidida por la voluntad de hacer ver que en los sueños se vierte el espíritu de la vigilia, y que lo racional, cuando se intenta expulsarlo, vuelve por otro lado al galope. La jurisdicción de la inteligencia es, pues, mucho más vasta de lo que suele creerse, pues incluso aquellas comarcas situadas fuera de sus fronteras pueden ser colonizadas por ella. Tal es la lección que Eugenio d'Ors aprendió, una tarde de verano, en el Jardín Botánico de Lisboa. La morbidez voluptuosa de la más rica profusión vegetal, lejos de arruinar allí a la inteligencia, la exaltaba. Y la señal de su triunfo eran las cultas inscripciones latinas sobre cada árbol, arbusto, planta, fruto y flor.

¿Por qué no rotular también, serenamente, las voluptuosidades y morbideces de la vida humana? Tras *La bien plantada,* Eugenio d'Ors escribió dos relatos: *Gualba, la de mil voces* y la *Oceanografía del tedio,* en los que, a la manera del ordenador de un Jardín Botánico, la inteligencia, a través de una prosa clara, cristalina, sutilísima, inviste situaciones muy alejadas de ella. El estado anímico del tedio, de esa superficie al parecer monótona y estéril, es explorado hasta sacar a la luz sus riquezas sin cuento. *Gualba* es un relato más poético y mucho más patético: un horror es estudiado en su génesis y ordenadamente expuesto. A nuestro parecer, el equilibrio de narración y teoría en ningún otro escrito se logra tan perfectamente como en estos dos. Después—*El sueño es vida, Magín o la previsión y la novedad, Villamediana*—prevalecerá el interés cultural, las páginas se adensarán conceptualmente y la prosa se tornará más aguda y difícil.

Gualba, la de mil voces es una obra esencial para entender el sentido de la orsiana ciencia de la cultura. Las categorías románticas se nos presentan por primera vez, por modo casi puramente plástico, sin el lastre de tesis demasiado explícitas. La teoría se desprende del relato en vez de insertarse en él. Por ello, *Gualba* es narración más desnuda tal vez que la misma *Bien plantada.* Esta se cierra con un capítulo: "La ascensión de la bien plantada", en el que se encomienda a una composición escenográfica de sueños, visiones, ruinas romanas, discursos y transmutación de la rea-

lidad en símbolo, con su tramoya correspondiente, la tarea de extraer la constante de lo clásico y levantarla hasta el cielo de la cultura, donde las esencias platónicoorsianas tienen su estelar residencia.

Es bien sabido que una de las empresas de la orsiana ciencia de la cultura consiste en la patentización de las correlaciones existentes entre fenómenos al parecer enteramente inconexos, pero ligados, en realidad, por su pertenencia a una misma constante. Así, el fenómeno de la monarquía es político; el de la cúpula, arquitectónico; y, sin embargo, ambos aparecen simultáneamente con el Renacimiento. ¿Por qué? Porque uno y otro expresan, cada cual en su orden, el advenimiento—el regreso, mejor—del *eón* de lo clásico. En *Gualba* se cuenta cómo una relación humana, fundada en aficiones muy nobles, sí, pero románticas, y puesta—sumida, diríase más bien—en plena Naturaleza como lugar de acción y pasión, encuentra un desenlace lamentable. Lo encuentra casi fatal, ineluctablemente, pues quien se entrega a la Naturaleza acaba en el deshonor. Las cerezas del árbol romántico del mal tiran las unas de las otras.

Los personajes son solamente dos: un padre y una hija unidos en un "círculo sentimental cerrado y perfecto". Cada uno de ellos vive sólo para el otro, aislados ambos de todos los demás. El se llama Alfonso, por Lamartine, pues su madre era una criolla romántica. (Lleva así nuestro personaje en su sangre la llamada del Nuevo Mundo, esencialmente barroco, según D'Ors.) Es un constante lector de Shakespeare, que traduce con su hija. Han llegado juntos, de noche, a pasar los meses del estío en un pueblecito, Gualba, situado en la falda del Montseny. Mil torrentes de agua —las "mil voces"—descienden de la cumbre hasta él, y era como "un himno generoso en un órgano magnífico". Otro órgano, fabricado de follaje y verdor, suspira dulcemente con el viento. El agua es la corriente que se opone a la figura, el elemento fluente, imagen de la vida fugaz, en contraste con el orden eterno de la razón. El paisaje de Gualba es blando, mullido, conturbador; no *casta* desnudez estructural, sino "*viciosa* vegetación", insinuación del demonio de la Naturaleza, tentación de la entrega. Padre e hija aman el baño de luna, en el jardín de la casa, las noches de plenilunio. Ella entonces se abandona "tendida, como muerta, en su silla de reposo". Es la hora en la que, para descansar de la jornada, durante la cual han traducido *El rey Lear* y han paseado por la limpia montaña, a cuyo pie Gualba se les aparecía, casi

obscenamente, como su "frondosa pubertad", se cuentan los relatos de la local mitología romántica, la leyenda del hombre que casó con mujer-de-agua, cuentos de brujas, relatos de misterio y terror. Padre e hija viven así, entregados a la inquietud romántica, sumergidos en la Naturaleza y aislados, incapaces de tratar a las gentes del pueblo, reducidos el uno al otro. "Pero la soledad —piensa el padre en un momento de lucidez—*también es pecado*."

¿Están, cada uno de ellos, solos? No. Están—o estaban—en compañía de amistad. La amistad es la perfecta compañía. Pero el ser humano, por lo menos el romántico, difícilmente se contenta con el bien medido de la amistad. Aspira a más, quiere ser a la vez dos y uno, e inventa el amor. "El amor—se escribe en esta obra—es una tentativa de amistad, que, no encontrando bastante compañía, gritaba: ¡Más! ¡Más! Y que, tras haber estado a punto de llegar, ya va más lejos que ella. Y entonces se ha precipitado a la otra parte de la cumbre luminosa y precaria que es ella. Y allí donde se había soñado una compañía, resucitan dos soledades."

A la tentación del amor, a la *infamia* del amor, "inmunda y maravillosa", impulsan aquí también la calumnia, que maliciosamente se adelanta a la realidad, y hasta la misma meditación. Pues el padre, a vueltas con Freud y Platón, irrita su herida, y, como Ausias March, pensando, se enamora.

El estilo y ritmo de *Gualba* es de tragedia antigua. El ciego Destino es aquí la Naturaleza, es aquí el romanticismo. Quien a ellos se entrega, por levantadamente que haya vivido, termina cayendo. Pero un momento antes de la catástrofe hay un punto de quietud; quietud sin sosiego, una como suspensión y expectativa ante el salto del desenlace, ante el desencadenamiento de la tempestad, ante la llamarada del incendio... *Gualba, la de mil voces* es la representación clásica de un drama romántico.

Hay un epílogo. Un epílogo al que recuerda aquel cuento de Graham Greene, en el que un hombre va a pasar una noche en femenina, fugaz y erótica compañía a la ciudad de su niñez. Pero sus recuerdos le transportan al pasado. Impulsado por ellos, dirige sus pasos al jardín de la vieja profesora. Allí, en un bien protegido escondrijo, acostumbraba depositar sus cartas inocentes de amor niño por una muchacha de su edad. Busca en él. Sí; allí había quedado su último mensaje: reconoce su letra de niño. Pero no es ninguna ingenua declaración de amor; es el dibujo de una escena crudamente sexual.

En el epílogo orsiano hay la expresión gráfica de una contra-

dicción semejante. Al tomar posesión de la morada veraniega, el padre había trazado, sobre el dintel de la puerta de entrada, esta inscripción: "Aquí vive la amistad perfecta." Después, cuando todo se había consumado, el padre y la hija habían partido y la casa, bien cerrada, yacía solitaria bajo el sol del otoño tardío, una tarde se detuvo ante ella un cazador. Tras la merienda y el vino, por torpe capricho, dejó dibujada sobre la inscripción, sin verla, una lúbrica escena. Lo puro y lo impuro quedaban así, en la puerta como en la realidad, mezclados, confundidos: lo uno debajo, lo otro encima.

El polo negativo de la filosofía y de la ciencia de la cultura de Eugenio d'Ors están plásticamente figurados en *Gualba, la de mil voces:* la abrupta escisión de la razón y la Naturaleza, el insalvable dualismo de lo clásico y lo barroco—con su subespecie, lo romántico—están presentes aquí, vistos no en su anverso de luz, sino en su sombrío reverso. Gualba es la Naturaleza por antonomasia. El padre y la hija, por entregarse a ella, ven consumado su trágico destino. Las cerezas se enredan unas a otras; los fenómenos de la historia de la cultura—y toda vida humana participa, en mayor o menor medida, de la historia de la cultura—están en función los unos de los otros.

Pero también a través de este relato se advierte la caracterización última de la filosofía general y de la ciencia de la cultura de Eugenio d'Ors; quiero decir, su determinación ética. Algunas calificaciones que, tomadas del texto de *Gualba,* hemos recogido aquí son iluminadoras: la *viciosa* vegetación, el *pecado* de la soledad, la *infamia* del amor, ¿qué significan? Que el amor, cuando persigue una unidad imposible y la soledad, lo mismo que la Naturaleza, siempre son *malos.* En cuanto a esta última, las palabras del autor son, sin salir de este texto, muy explícitas: "Nosotros, empero, hemos tenido redención. Pero la Naturaleza, la pobre Naturaleza, a nuestro lado, no ha tenido redención, y el espíritu del mal se oculta aún entre las informes aguas, como en el primer día del mundo. Y allí tiene mejor dominio, allí donde la Naturaleza es más esplendorosa. Gloria del trópico, esplendor de Nápoles, verdor vicioso de Gualba, la musical: ¡Miserere, Señor, miserere!"

La Naturaleza es un poder temible. A ella corresponde, en el plano humano, la constante de lo barroco, que no es, en último término, sino disolución del espíritu en aquélla. Cuando ambos poderes maléficos se conjugan, como en este relato, de tal ayuntamiento pueden engendrarse los mayores males, incluso el incesto.

Pues el mal está inscrito en la Naturaleza y en quien a ella cede.

Las narraciones de Eugenio d'Ors son, él mismo lo dijo, "cuentos filosóficos", y, más concretamente, *novelas ejemplares:* en el caso de *Gualba,* ejemplo de lo que el hombre, éticamente, no debe hacer o, mejor, no debe ser. Toda la filosofía de Eugenio d'Ors es *ética.* Y su ciencia de la cultura, *ética de la cultura.*

José Luis L. Aranguren.
Velázquez, 25.
MADRID.



LUZ DE MI SANGRE

POR

GENEROSO MEDINA

PREMIO NACIONAL DE LITERATURA DEL URUGUAY

ODA INDIA

I

Esta es la hora cuarta.
Un soplo en la eternidad.
No puede ser representado
como la distancia a una estrella.
No hay años de luz.

No hay sol ni luna llena.
No hay planetas que lo sientan.
Marte está solo.
Es un ojo testigo del espacio.
Venus es una estatua
que alimenta con su leche
las tinieblas.
Crece con el viento de la madrugada.
Orión la mira.
Urano la desea, la precipita,
la padece, la quiere para sí.

II

Oigo mi antigua piel,
oh cobre, rostro mío.
Fuí el oscuro habitante de las aguas,
cuando la vida era una canoa,
una flecha, un arco,
una isla de tiernos sarandíes,
un crespo rubí de cardenales,
un fuego de ñandubay.
Vi el relámpago tenue de calandrias
en los ojos del viraró,
la miel que iba cayendo
de las venas del guayacán.

Mi piel oscura
ardió en el pez de los estíos,
en el salto amarillo del dorado,
en la plata lunar de surubíes.
Mi piel oscura,
herida en flor de ceibo,
como un rojo suspiro
de las siestas de mis ríos.

Yo anduve descalzo
en las quebradas,
mojando mis cabellos en la noche,
perdido en sombras,

encontrado en sombras,
nacido en sombras
y entre sombras muerto.

Hundí mi carne
en el costal del tala;
hice un hoyo de luz con las estrellas
y me encendí en los ríos de la muerte.
Yo amasé con mi sangre los espacios.
Nada escribí sobre la piedra,
sino que fué mi letra de la espuma.

Mi voz anduvo entre los vientos del Oeste.
Mi hosca soledad
se hundió en los montes.
Sólo la noche con párpados cerrados.
Aquí aprendí a pensar para la vida.
Aquí aprendí a pensar para la muerte.
Nada quedó de mí.
La flor sombría penetró en el tiempo,
en el espacio nada mío.

Sólo tuve canción para los bosques,
y entre las sierras
hundí mi pecho como un sol atlántico.
Fué una noche feliz.
Miré el océano.
Conmigo nació la primavera.
Conmigo y en mí se abrevaron los eneros.
Sólo el tiempo de ceniza y humo.
Sólo la muerte por mi sangre oscura.

Yo fuí del puma
su testigo hermano.
Yo del reptil amé su encrespadura.
En mí cantó la tierra con sus fauces,
en mí la tierra se encendió
de asombro.

Sin saberlo,
América estaba en mi silencio puro.
América descalza,

en la penumbra de mis fuegos
también se tendía para amarme.
Sembré los ríos,
el espasmo vegetal del Amazonas,
la dulzura del Plata,
tras su marina máscara de sales.
Era la blanca contorsión del Ande.
Era mi primavera.

Penumbra y primavera de mis astros;
la ritual primavera del silencio.
¡La voz del ceibo por mi frente oscura!

ELEGÍA DE MIS MUERTOS

Apocalipsis, XXI, 4
y XXII, 2.

I

Esta es la hora quinta.
Ya oigo nacer el canto de mi sangre.
Viene pecho arriba,
tierra arriba,
creciendo en los huesos y en la carne,
como un aluvión que me desnuda a muerte.
Yo le oigo venir
como un clamor lejano,
desde los túneles del tiempo.
Aquí en mi piel están los números antiguos.
Aquí en mi piel están los ojos de mis muertos.
Sus ojos apagados
que cantan desde el polvo
por mi boca.

En mis pasos, sus pasos florecidos,
sus pasos perdidos en el tiempo;
su andar descalzos por la tierra dura,
verter el llanto sobre piedras negras,
huir a prisa por escarcha triste,
quebrar rocío

con el hambre a cuestas,
secar las rosas
con el vientre hundido.

II

¡Todos están en mí!
Yo siento a los que antes fueron
por mí y en mí la desventura.
Si yo hundí mis palabras
en el tiempo.
Si yo canté en sus bocas congeladas.
Si mi pulso es la antena de sus pulsos.

¡Vienen a mí!
Son todos los seres de mi sangre.
Son mis humildes muertos.
Los abandonados
en luto de cuchillas.
Los que a la guerra fueron
a empapar la carne en la divisa,
sembrando sus huesos por la tierra.

¡Los oigo venir!
Preguntan por mi vocabulario,
por la dirección de mi casa,
por el alma y rigor de mi poesía.

Aquí están todos.
Están los tristes
que sobre la piel del cielo
escupieron el llanto de la entraña.
Los que de la letra el alma no supieron.

III

Os nombro.
Os reconozco.
A ti, muchacho oscuro,

con tu carga de leña por el pueblo.
A ti, mujer de los silencios,
que comiste tu pan de servidumbre.
A ti, abuelo, que tu vejez erguiste
con un puñal caído del lucero.
A ti, caudillo,
que no le hiciste cabriolas a la muerte.
Tu nacer fué morir
traspasado de lanzas y heroísmo.

A ti, padre.
Y octubre diecisiete,
cuando quedaron solos tus caballos,
sin tu mirar de jinete agradecido,
perdidos ya tus símbolos agrarios.
A ti, Francisco,
con tus paisajes quebrados
en la mitad del sueño.

Os veo a todos,
sentados a la mesa sin pan,
en un día de pájaros y aromas,
junto al parral transido de ceguera.
Veo a todos, descalzos, hambrientos,
tiritando,
sintiendo la tierra
con los pies heridos.
Sólo vivir la espera
y el gemido.
Sólo el tiempo
sobre el pecho mudo.

Están como una espuma en mis torrentes.
Están en mis tejidos,
como espejo de todos
los que por mí llegaron y se fueron.

A ellos canto.
Entro en los recintos de sus hiedras.
Y los despierto con un "levántate y anda".
Los palpo con mi voz y mi cayado,

les pronuncio palabras al oído.
¡Venid a mí, todos, míos!
Los que padecisteis
hambre de justicia.
Los que entrasteis desnudos
en la muerte
porque el negro jinete
os esperaba.

Venid a mí, oh seres míos,
desde la piedra que la luz no toca.
Venid a mí,
los que llorasteis un llanto
para las oscuras larvas del olvido.
Los que comisteis
un mendrugo con usura.
Los que tomasteis agua
sin la voz del cielo.
Los que plantasteis trigo
y creció espina;
los que amasasteis el pan
y os fué de acíbar.

IV

¡Venid a mí, oh seres míos!
Por el río despierto
de este mirar rasgando las tinieblas,
de este oír la cortina de los templos,
que os saca del silencio
y os incorpora al estallido
de mi luz derramada
por un extraño que vino de repente.

Tal vez vosotros,
oh seres míos,
las pisadas seguís
del caballo amarillo.
Os aguarda la mujer de sol por nombre propio.
Usa llanto y gemido,
la luna a sus pies,
y la frente por doce estrellas coronada.

Ella os indica la ciudad de oro:
tres puertas al oriente,
tres al mediodía,
tres al norte
y tres hacia el poniente.
Oh entradas de amatistas y berilos,
umbrales de sardónica y topacio,
dinteles de záfiros y esmeraldas,
muros de jacinto y calcedonia,
fundamentos de jaspe y crisopraso
y al final doce perlas transparentes.

¿Y qué del mar de vidrio
y limpio río?
¿Qué del árbol blanco de los justos?
¿Qué del coro donde está mi nombre?
¿Qué del león iracundo con sus siete sellos,
zarpa de amor y séptimo en el trueno?

Dadme noticias:
"Y comerán del árbol de la vida
y sus doce frutos."
¿Qué de las blancas vestiduras?
"Y no habrá más lágrimas
porque limpiará las lágrimas
de los ojos de ellos,
y la muerte no será más."
"Y no habrá más noche."
"Y no habrá más llanto
ni clamor, ni dolor,
porque las primeras cosas
son pasadas."
Cuatro caballos
se desbocan con vosotros
hacia la oscura puerta de los siglos.

V

¡Venid a mí!
Vestid vuestro esqueleto
Con hojas y luceros,

y pájaros y trigos
y ríos de frescura.
Poneos vuestro lujo
de tiendas silenciosas.
Alzad las manos blancas
de hundirse en tanto sueño.
Alzad la frente blanca
creciendo en tanta nieve.

Poned en mi cintura
Vuestro puñal de asombro.
Saciadle a este minuto
la sed de sus preguntas.
Oídme, todos, míos,
la voz, carnal ventura
de estar junto a vosotros,
hablando desde el tiempo,
tendiendo un lino nuevo
para los panes tristes.
Ya beso vuestras manos
con este tiempo mío.
Ya toco vuestros rostros
con el poema ardiendo
y llamo por el nombre
al que me siente suyo.

ÉGLOGA DEL NIÑO

I

En mi garganta residisteis.
Miradme ahora que me encuentro niño,
calle Solís y once treinta y siete.
Era la choza que del barro hicisteis,
con un pajar de sangre
y con horcones
que son vuestro esqueleto numeroso.
Miradme ahora,
los que fuisteis a la muerte solitarios,
naufragando entre las viejas aguas.

Miradme ahora desde vuestro sitio,
andar a tientas por los campos míos.
Tengo una golondrina azul
sobre los ojos.
De mi corazón van cayendo las estrellas
que irisan los intactos surcos
de mis primeras tardes con gorriones.
Ved mis mañanas con manos jubilosas
quebrando ojos de escarchas en las tinas,
pisando a solas la crujiente helada,
rogando al sol por la caricia tibia,
si enemigas las nubes,
ponían en mi carne
con su fría camisa el desconsuelo.

II

Anduve triste como un niño solo
que apenas muerde
el fruto que le toca.
Del viento yo entendí su resonancia,
su lento idioma por el pecho mío,
las tardes hondas como un pozo duro
donde caían los higos sollozando
letras de azúcar
y óvalos de sangre.
Voy a cantar el tiempo de los duendes.
Voy a decir ahora cómo anduve.

III

Las noches de las ranas me vestían
con caricias de agua y de misterio,
y en mi prisión de paja
me arrullaban
para oírme a la vez, secretamente.

IV

¡Ay de las tardes largas junto al río!
Como un ciempiés azul eran los trenes,
mientras tendido entre los pastizales

cruzaba el mundo por mi pecho herido,
abierto en blanco y por amor tocado.

V

Y aquel poniente de oro entristecido,
pulmón de manzanilla y hierbabuena,
con humos de chozas fulgurantes
y amigos que se iban dispersando,
entre rojas neblinas del crepúsculo
y aleteos de hornero enamorado.

VI

Aquellas tardes
donde por mí lloraba
el cardo azul con sus mejillas secas.
Y una majada sin pastor ni día
su luz nevaba hacia los cielos míos.

VII

Y el aullido del viento
en las ventanas
trayéndome nocturnos habitantes,
negro caudillo de las aves negras,
roce de alas y señal de lutos.

VIII

Testigos de las horas
siempre mías:
aquel cañaveral entre los vientos,
la humilde higuera
que sangraba estío,
y aquel jardín con ojos padeciendo
las siestas amarillas del ciruelo,
la vigilia de blancos crisantemos
o una doncellez de madreselvas.

IX

Qué de las noches persiguiendo grillos,
tutela musical de los jardines.
En caminos de risas y malvones,
qué enorme grillo el corazón oculto
contando su hechizo a las estrellas.
De los oscuros ríos de la noche
desprendí pedrerías de luciérnagas
para esconderlas en pequeñas manos,
joyas de Dios tras los cristales niños.
Corazón entre ráfagas de octubre,
mis cometas felices.
Corazón en un hilo sin ovillo
volando hacia tu cielo siempre vivo.

X

Lluvia con lluvia
por mis calles eran,
manzana el rostro de la luz nacido.
Descalzo andaba entre los charcos tibios,
marino experto en carabelas blancas,
buscando ranas para apresurarlas:
salto más alto
y corazón mojado.
Era soñar con el morir lloviendo,
fiesta del cielo en mi rincón alado.
Sobre el cinc,
era la lluvia mi tonada.
Era dormir ya en pena si al regreso
de aquella lluvia y sueño al pecho mío,
tendido amanecía, mudo el cielo.
¡Qué tristes las goteras en los baldes!
Música que del techo iba redonda
para caer al corazón del niño,
como a una fuente donde le crecía
la eterna magia y el primer hechizo.
¡Qué misterio del cielo
con granizos

cuando golpeaba el rigor de mis ventanas!
En el patio, era entonces mi pobreza blanca,
era entonces mi soñar granado
por fríos caramelos de la altura.
Después el viejo sol.
Pasó la lluvia por la calle larga.
Goteaba el sauce de mi quinta en sueños.
Se fué sin alas mi palmera muerta
y bajo un cielo de hormigas voladoras,
quedó del niño el corazón temblando.

XI

También en cepas de colgados vinos
olí el frescor de la paloma al viento.
Allí la virgen de mantel dorado,
entre banderas de borraja y menta,
soltó sus golondrinas temerosas
sobre la piel en flor de mis manzanos.
Y en las tímidas frases del naranjo,
aliento y aguijón de los azahares,
cayó el rubor por alhelí besado,
entre mirlos de asombro y tercería.

XII

Después el campo con su poncho verde,
poniéndome sus párpados de brizna
y su divisa azul
de toro y cielo.
Era el ganado en mi sonriente sombra,
mancha de luz,
gotas de noche y soledad mugiendo.

XIII

Allí la tierra al sol de mis eneros
con el ombú ritual, patriarca solo.
Viví el afán del hornero vigilando

sobre una arquitectura de esmeraldas.
Río de olores en el surco abierto,
dulce lenguaje de los macachines,
fragor de abejas, néctar de combate,
novia de luz con la cintura blanca,
redonda y suave por los trigos míos.
Eran las siestas del gorrión sin libro,
furtivas ratoneras, miel volando,
hebras de azul sobre los techos rojos
y una cierta pasión de toronjiles.
Allí mi eucaristía de corderos
y la brasa solar de los churrinches.

XIV

Pescador de los ríos y lagunas,
dialogué con sus garzas y calandrias.
Dormí en penumbras ebrias,
aguas cantando.
Era un soñar de oscuras tarariras
entre brazos de rubios sarandíes.
Barro y arena que mi piel tocaba,
pies que aprendían a vivir soñando,
pitangas del verano entre mis labios.
Mi boca era de licor y tierra.

XV

Allí diciembre
y su celeste niño,
doblado sol del girasol dormido.
Feliz andar sobre la tierra mía
hijo de aromas y ciruelos blancos.
A la sombra de los paraísos,
mi pecho era de sabiá llamando
sobre verdes cordajes florecidos.

XVI

Besé una joven de azúcar, la sandía,
corazón de los líquidos rubíes
que en las tardes sedientas se entregaba.

Mordí el durazno
y su panal colmado
por nectarino sol de terciopelo.
Vestí el olor de los maizales míos,
barbas de niño y su verdor temprano.
Áurea y barbada tu sonrisa era,
oh rey de labrantíos en verano.

XVII

Allí un estruendo de lomos y relinchos
maduraba la tierra por los potros,
potros blancos de leche,
potros tintos de noche.
Vientos les suben por las ancas duras.
Llamas les caen desde los ojos verdes.

XVIII

Oh mi niñez de milenario cielo,
costumbre azul donde me estoy oyendo.
Magia del pecho, paraíso mío,
cristal la rosa que no vive aprisa.
Guitarra fresca con frescor de copa,
tierra feliz para morir soñando.

TIEMPO DE AMAR

I

Esta es la hora sexta.
La hora del amor.
El instante del mundo que late primaveras.
La sed de mis gargantas en verano.
Recupero mi voz.
La oigo de nuevo estallar
como un címbalo de fuego,
sobre la dimensión del mundo.

El pan solar está saliendo de mis huesos,
andando por mis vértebras crecidas,
llevándolo todo.
Es el huracán que se avecina
con la vida y la muerte.
Aquí cantarán los equinoccios
las mareas del tiempo
en que me reconozco.
¡Vuelvo a padecerme, a recrearme,
a redimirme!
Tomo otra vez mi voz.
La recupero única y nutricia.
Es el abismo que habla
y me dice: "¡Dilúyete!"
¡Es la voz del tiempo
que va a decírmelo todo!

II

Yo no soy yo
cuando canto la hora del amor.
¿Quién lleva mi mano?
¿Quién la estremece?
¿Quién está aquí surcándome la frente?
¿Quién me dicta la canción de los mundos?
Yo le soy fiel.
Le sigo.
Le oigo.
Le creo.
Aquí está Él.
El misterio de la creación.
La sangre del poema.
El dedo que mueve las órbitas celestes.
El dedo que se moja en los mares de la luna.
¿Quién pone este sabor en mi boca?
¿Quién anda en mi sangre padeciendo?
¿Quién me nutre?
¿Quién me acerca al borde de los abismos
para mirarme en el misterio?
Leo los abismos.
Descubro mi voz.

La encrespo.
Me descifro.
Me alumbro.
Esta es la hora del vino,
del vino que corre
por las vísceras de la tierra.
Vivo el instante de las selvas,
de los frutos,
el nacimiento del hombre.

III

Amor que tienes ahora
forma de mujer,
grito de mujer.
Ahora que vienes vestida con tu gloria,
con tu matriz del mundo,
abierta como la tierra.
Que vienes con tu abrazo de eternidad,
con tu clamor de sangre por los muslos.
Ahora que tiemblas
como la mar antigua,
ahora que te tiendes y me nombras,
reconociéndome.
Recién me reconoces.
Te has rendido al engaño.
A mi engaño, que es la verdad.
Verdad única.
Verdad del mundo.
Verdad del árbol y la espiga.

IV

Yo llegué a ti
como un tigre con alma y con palabras.
Yo llegué a ti como un viento inocente
que te cercaba,
acariciándote suavemente.
Yo llegué a ti como una luz de niño

que balbuceaba tu nombre.
Yo llegué a ti como una música
que nadie había escuchado.

Corrí a tu encuentro
como un jugo diestro
que sabía las hojas de tu cuerpo.
En tus ojos oí la pregunta del Universo.
Vi cómo brotaban alas de tus miedos.
Vi cómo tus gacelas se perdían
amparándose en los bosques.
Pero yo te canté mi salmo de los abismos.
Te mostré mis manos
y en sus líneas leíste
el mensaje que para ti enviaban
los ríos de la eternidad.

Y fuiste mía.
En ese instante se estremeció la tierra.
Y un cielo huracanado,
con relámpagos de púrpura
inauguró nuestro misterio.

Generoso Medina.
Cea Bermúdez, 13.
MADRID.

ANTONIO TAPIES Y LA REHABILITACION UNIVERSAL DE NUESTRA PINTURA

POR

JOSE THARRATS

Un poco de historia. Vamos a situarnos en el año 1948, fecha clave para nuestra nueva pintura. Barcelona. La misma Barcelona del museo de Arte románico de Montjuich. La Barcelona de Picasso y los *Quatre Gats*. La Barcelona de las exposiciones del viejo Dalmáu, con sus cuadros de Juan Gris, Picabia, Léger y Braque. La Barcelona de Gaudí. La Barcelona de Miró, y ¿por qué no?, la Barcelona que recibió los primeros impactos de Salvador Dalí.

1948. Las casas de los pequeños menestrales barceloneses vuelven a tener—los negocios de estos últimos años han sido óptimos—un cuadro para cada pared, el cuadro que la guerra, también devoradora de pintura, les arrebató con su trágico vendaval. Los maestros de nuestra pintura se llaman, ahora, Vila Arrufat, Mallol Suazo o Durancamps. Regoyos y Solana, en dos completísimas exposiciones, han sido recibidos con frialdad mientras la ciudad lloraba, desconsoladamente, la muerte de este pequeño simulador de Rubens que se llamó José María Sert.

1948. Los jóvenes artistas ignoran a Van Gogh, a Cézanne y a Gauguin. A Picasso todavía se le considera, generalmente, como un excéntrico. Miró, aunque forme parte del censo de la ciudad, es un perfecto desconocido, y, nombres como Kandinsky, Paul Klee, Mondrián, Max Ernst, de Chirico, e incluso Matisse, Rouault, Dufy y Chagall son voces tan indescriptibles como el canto de un pájaro. Los jóvenes arquitectos terminan su carrera sin haber oído pronunciar, en sus lecciones, palabras tan significativas como Le Corbusier, Frank Lloyd Wright, Walter Gropius o Mies Van der Rohe. Giacometti, Hans Arp, Laurens, Lipchitz, Zadkine o Julio González son nombres que mueven a risa a nuestros jóvenes escultores.

Es en este desolador paisaje artístico barcelonés del año 1948, y en un espacio tan reducido como el de la calle Balmes, entre la Plaza Molina y la Diagonal, donde se encuentran, precisamente, los tres artistas que han de dar un tremendo giro a la pintura catalana, al entroncar, nuevamente, sus obras con una tradición que

había proporcionado a nuestro arte un carácter esencialmente vivo y operante. Estos tres nombres son los de Juan Ponç, Modesto Cuixart y Antonio Tapies. Hoy día, al revisar lo que conocemos de la obra de Juan Ponç, nos encontramos con que este artista se ha desviado de la línea que tan firmemente seguía y que, a su portentosa imaginación, ha antepuesto preocupaciones tan reñidas con su arte como el volver a unas viejas y caducas técnicas. De todos modos, no fuimos nosotros quienes nos equivocamos al creer firmemente en su obra, sino el pintor, quien, por ahora, muestra haberse equivocado. Modesto Cuixart quebró el ascendente entusiasmo de que era portador, dejando la blancura en sus telas durante más de cuatro años. Su reciente exposición nos parece, más que un importantísimo paso en su carrera, una sorprendente manera de continuar su arte donde ya lo dejó, en 1950.

El triángulo Ponç-Cuixart-Tàpies, si no ha llegado a limitar a toda una generación de artistas, ha espoleado, al menos, muchas vocaciones y, la noble rivalidad entre estos tres nombres, reunidos bajo el signo de *Dau al Set,* al multiplicar una labor que tal vez, solitariamente, hubiera sido menos intensa, pudo liberar, además, a otras vocaciones convertidas en crisálida, entre las cuales queremos contar la nuestra.

En el verano de 1948 es cuando aparece el primer pliego de *Dau al Set.* Publicamos los primeros dibujos reproducidos de Tàpies y los primeros poemas de Juan Brossa, el poeta cuya obra influye enormemente o parte, en otras ocasiones, de la pintura de Tàpies, Ponç y Cuixart. Nacido meses después, el *Salón de Octubre* recoge algunas inquietudes dispersas y unas oportunísimas exposiciones de Benjamín Palencia y de Pancho Cossío, celebradas más tarde, en Galerías Layetanas, vienen, como saludables soplos de aire fresco, a reanimar, a participar en esta *eclosion* barcelonesa de un arte nuevo.

Fué, también, en los albores de 1948, cuando se nos reveló, con más fuerza, la pujante personalidad, la trascendentalísima obra de Juan Miró. Uno de los más grandes pintores de nuestra época no lo descubrimos, entonces, en las salas de nuestro Museo de Arte Moderno, ni en nuestras galerías de exposiciones. A Miró nos lo encontramos en las páginas de un *Cahier d'Art* hallado, milagrosamente, en casa de un librero de lance y del que debió desprenderse algún *snob* deseoso de adquirir un lujoso álbum dedicado a la obra de José María Sert, que se acababa de publicar. Miró se nos reveló,

más vivamente aún, en casa del sombrerero Juan Prats, donde acudíamos, a menudo, con la misma delectación que nos producen las cosas prohibidas, a admirar la buena media docena de pinturas que el coleccionista conserva como si fueran parte de su propia vida.

Creo que fuimos los de *Dau al Set* quienes levantamos, nuevamente, en Barcelona, la liebre Miró. Cuando el Club 49 organizó una exposición con algunas obras del artista desperdigadas por la ciudad, fué curioso ver cómo algunos antiguos amigos de Miró se apresuraron a desempolvar sus cuadros, arrinconados en un desván, y se desembarazaron de ellos, después, a cambio de buenos dólares, cuando el hijo de Matisse, marchante de Miró, llegó sobre aviso a Barcelona.

El olvido que entre nosotros se había tenido con Miró hizo revisar otro nombre, el de Gaudí. Durante casi veinte años el arte de Gaudí había pasado casi en el más completo silencio. Ni la omnipresente silueta de la Sagrada Familia, ni la casa Milá, del Paseo de Gracia, ni el Parque Güell incitaban más la curiosidad del barcelonés. Durante la fiebre demoledora de nuestra posguerra se habló, incluso, de reemplazar el edificio de la Pedrera por otro más en consonancia con la época dorada de la piedra artificial.

Fueron las fotografías que Joaquín Gomis realizó en colaboración con Juan Prats lo que nos acercó, nuevamente, a la obra de nuestro genial arquitecto. La paciencia, la agudeza, el sentido de observación del fotógrafo en sus nutridas series de imágenes reveló a muchos de nosotros aquello que por nuestros propios ojos no habíamos sabido ver. Gaudí iba a convertirse, muy pronto, para los artistas jóvenes, en otra bandera. Las nuevas promociones de arquitectos admiraron en él su espíritu de independencia, sus audaces concepciones, su imaginación prodigiosa. Gentes que habían manifestado públicamente su aversión por Gaudí, gentes que habían silenciado durante veinte años su relación con el arquitecto catalán se engancharon, súbitamente, al coro de sus turiferarios. Gaudí caló, hondamente, por vez primera, en la entraña popular. Se polemizó enormemente sobre su obra y se aprovechó esta favorable corriente de simpatía gaudiniana para enfocar, otra vez, la continuación de las obras del Templo Expiatorio de la Sagrada Familia.

Lo poco del trabajo realizado después de los años de paralización nos afirma, cada vez más, en la convicción de que la Sagrada Familia no puede continuarse según las concepciones de Gaudí. La arquitectura, con su descubrimiento de nuevas técnicas y el empleo

de nuevos materiales, ha dado un notabilísimo avance. Las ideas de Gaudí, adaptadas a la sensibilidad de las personas que pretenden en la actualidad continuar su obra no son, en modo alguno, el reflejo de nuestra época. Ni el mismo Gaudí, que, como es sabido, iba modificando sus planos en el momento de su ejecución, hubiera admitido las soluciones que se pretenden aportar al amparo de su nombre.

Hemos topado, pues, con uno de los principales problemas que afectan a Barcelona y a su arte moderno. Los jóvenes arquitectos, superada ya la época de fervor gaudiniano, se encuentran con las enormes posibilidades que puede ofrecer una arquitectura a la escala humana. Decir actualmente gaudinismo, en Barcelona, puede hacernos sospechar, como con la expresión vagnerismo, una marcada concesión a la ñoñez y a la sensiblería, ya que, por desgracia, bajo la invocación de estos dos señeros creadores, se han escudado —como nos fué largamente demostrado en los recientes festivales de Bayreuth, celebrados en nuestra ciudad—no pocas mentalidades estrechas e inconmovibles a todo lo que suponga una sana evolución o superación.

El cansancio o tal vez el conocimiento súbito y a grandes brochazos del arte moderno universal; la falta de un proceso escalonado que nos condujera a las últimas consecuencias de la plástica; la escasez de imaginación, uno de los males que más aquejan a nuestros jóvenes artistas, más la invocación por parte de la crítica de respetabilísimos nombres de finales del pasado siglo que aún no hace diez años ignoraban, han vuelto a dar un sesgo negativo al ritmo de nuestra joven pintura. Se copia superficialmente la fealdad de Van Gogh, de Soutine, de Solana, de Gromaire o de Kokoschka, sin que los imitadores sientan en su alma el más leve rasguño de la angustia que atormentó a aquellos personajes. Se invoca a Diego Rivera y a sus acólitos mejicanos o brasileños y se hace la apología del mural, esta pintura de caballete servida en forma de *cinemascope* y en la cual se cuentan rudas historias que aburren a quienes van dirigidas. Otros se prestan al doble juego del realismo de tipo expresionista y a la abstracción, con una facilidad pasmosa, pendientes sólo del lugar de donde vengan los encargos.

Nuestros jóvenes artistas no saben adónde van, ni lo que desean, ni lo que pretenden. Un semanario barcelonés, en una serie de interviús dirigidas por el crítico Sebastián Gasch—uno de los pioneros del arte nuevo en Cataluña—ha hecho desfilar, por sus páginas, a casi un centenar de pintores. De una misma generación, aproxi-

madamente, y cuyas obras se producen en el mismo clima, sus opiniones son tan distintas y contradictorias como si hubieran sido formuladas por seres de distintos planetas. Si realizadas entre arquitectos, ingenieros, científicos, las soluciones hubieran convergido en un mismo punto, los pintores, al igual que los escultores, han demostrado explícitamente que luchan por una causa estéril. Peor que estéril: por una cuya proyección les es desconocida.

Hemos querido esbozar el telón de fondo ante el cual se ha desplegado el arte maravilloso, el arte cambiante, la extraordinaria pintura de Antonio Tàpies. Jamás pintor alguno, entre los de nuestra generación, ha despertado, desde un principio, la curiosidad que la obra de Tàpies proporcionó. Hubo momentos que en Galerías Layetanas el público debía ir guardando cola para observar, uno a uno, sus cuadros. Si bien es verdad que esto no añade nada a su favor, ya que con la misma expectación fué recibido, poco antes, el melodramático Cristo de Prieto Coussent, es cierto que el nombre de Tàpies se afianzó desde un principio en el público. Ante aquella señaladísima promesa, sólo cabía esperar a que se produjeran los acontecimientos que deben marcar una carrera y, los éxitos de Tàpies llegaron tan pronto como lo habíamos imaginado: su intervención en los salones de los Once que dirigió Eugenio d'Ors, sus participaciones en la Bienal de Venecia y en los Certámenes Internaciones de Pittsburg, la obtención del premio a la mejor obra de un pintor joven en la segunda Bienal de Sao Paulo, sus exposiciones en Chicago y Nueva York e, incluso, la distinción de estar su obra aquí, en Santander, para representar, junto con la de otros seis artistas, siete aspectos característicos de la pintura española de nuestros tiempos.

Hubo un momento en la vida de Tàpies en que su vocación se le presentó de una manera definitiva. Fué en el año 1944, cuando un forzoso descanso en un sanatorio le retuvo, durante unos meses, en la placidez de un paisaje pirenaico. Allí tuvo el tiempo necesario para dibujar y meditar detenidamente. Vuelve a Barcelona en 1945, y es entonces cuando abandona definitivamente sus estudios: una carrera de Derecho que estaba a punto de concluir, para dedicarse de lleno a la pintura. Es tan fuerte su convicción de artista que ni siquiera hace el pequeño esfuerzo que supone el terminar las cuatro o cinco asignaturas para la obtención del título facultativo. Su vida iba a tomar un rumbo distinto del que su familia le había preparado.

¿Cuál es en una Barcelona que, como hemos visto, por un lado

estaba dominada por el recuerdo de los Carlos Vázquez, Zuloaga, o Sert y que, por el otro, desde el exterior, sólo nos eran ofrecidas vagas imitaciones del arte presuntuoso de los Arno Breker, de los Werner Peiner, o de los Fritz Klimsch, el primer contacto de Antonio Tàpies con una pintura auténticamente actual?

Nuestro pintor nos confiesa que el primer careo con la aventura del color en nuestros días lo tuvo al encontrarse en sus manos un ejemplar de la más ecléctica de las publicaciones de arte: la revista inglesa *The Studio,* que acababa de dedicar un número al nuevo grupo de artistas franceses formado por Bazaine, Gischia, Singier, Pignon, etc. Luego, Tàpies afirma que su primera pintura al óleo fué una copia de un cuadro de Vincent Van Gogh. Verdaderamente, ninguno de estos artistas ha marcado la elegancia inmanente, el misterioso lirismo, la recapacitada selección de valores cromáticos, el sentido ora mágico, ora pitagórico que anima a los signos y a los colores intencionadamente fríos que caracterizan las primeras obras de Antonio Tàpies.

Si las páginas de *The Studio* le proporcionan al pintor un primer conocimiento de los cauces por que derivaba el arte moderno son, más adelante, Paul Klee, Max Ernst, Henri Rousseau y, especialmente, como hemos apuntado más arriba, otro pintor catalán, Juan Miró, quienes le abren a Tàpies perspectivas más anchas, caminos infinitos para un hombre dotado de su privilegiada sensibilidad y de sus condiciones, virtudes ganadas pulso a pulso en la lucha cotidiana con la materia, durante esforzadas, largas, mas agradables horas de continuada labor.

He aquí uno de los más importantes secretos del arte de Antonio Tàpies. Si nadie, entre nosotros, ha llegado hasta donde él lo ha hecho, débese, también, en buena parte, a que Tàpies ha trabajado con más fidelidad que los demás. Es cuando el hombre se centra en sí mismo cuando se encuentra, cuando saca provecho de las virtudes que la Providencia ha puesto en cada uno de nosotros.

Aunque joven, el arte de Antonio Tàpies puede desglosarse, por su variedad y por su nutridísima aportación a la historia de nuestra pintura, en cuatro o más épocas. Hay, en primer lugar, en sus obras del año 1947 al 1950, una marcada filiación surrealista. La luz penetra en sus cuadros por pequeños destellos, por suaves crepúsculos o por leves amaneceres. Su espíritu rebelde se produce, precisamente, contra todo aquello que ha acomodado su existencia. No es a rehacer el mundo a lo que aspira, sino a involucrar sus deseos, su ideología a la pequeña cosmología de sus cuadros.

Huellas de manos, signos astràles, ramificaciones vegetales, piedras preciosas, hendiduras, rasguños, símbolos sexuales, bocas, ojos —ojos cejijuntos como los del verdadero rostro de Antonio Tàpies—constituyen la grafía de sus cerrados universos de cuatro ángulos. Es la época en la que Juan Brossa empieza a leerle sus versos, es la época en que el poeta bautiza los cuadros del pintor con títulos tan sorprendentes como *El trigo de los cafres, Mudro, Espejismo de Oseleta, Faraga, Gran Celeste,* etc. Una ligera referencia a Lucas Cranach la encontramos en la obra *La tercera transformación nocturna de un león en J. Arromoc,* perteneciente a esta misma época.

Uno de los sentimientos más ligados al arte excepcional de Antonio Tàpies es la música. Sus preferencias se dividen entre Wagner y los maestros de la moderna Escuela Vienesa: Arnold Schoenberg, Alban Berg y, muy especialmente, Anton Webern. *El escamoteo de Wotan, El dolor de Brunhilda, Dríades, ninfas, y arpías* y *Las construcciones del Shab Abba,* actualmente en el Museo de Albright (Búfalo), figuran entre las pinturas más características de este vagnerianismo del que también participamos Juan Brossa y los demás componentes del grupo *Dau al Set.*

Luego se produce en Barcelona un momento peligroso para todos los artistas. El brasileño Joao Cabral da Melo, hombre de raro talento, poeta a cuyo alrededor forman algunos de los pintores y poetas jóvenes más dotados de nuestra ciudad, explica, con un convencimiento rayano en el misticismo, que la pintura debe tender a lo social, que el arte debe representar no a una época, sino al hombre que llena esta misma época y todo aquello que pesa sobre su cotidiano quehacer.

Desde París, con una proyección más vasta del acontecer del mundo, y acuciado, como lo fué Leonardo, por una de aquellas pasiones que jamás se satisfacen—el conocimiento—, Tàpies se nos produce, en algunos cuadros, bajo el aspecto de un hostigador social al estilo de Georges Grosz. *Los Hombres, Homenaje a García Lorca, Homenaje a Miguel Hernández* figuran entre los pocos cuadros de esta época que, a pesar de todo, nosotros amamos, ya que la forma que sustenta a sus obras supera, en creces, al fondo, ya que la elegancia con que han sido expresados, el sentido rítmico de la composición, la modulación del color están muy por encima del valor anecdótico de que son portadores.

Hay, antes del viaje de Tàpies a los Estados Unidos, como una concienzuda revisión de toda su obra anterior. Es a principios del

año 1953 cuando, después de "intentar la comprensión de los estudios psíquicos colectivos" a que alude Cirici-Pellicer, el pintor parece proyectar su obra hacia una expresión más pura del color y de la forma. Para ello hay que eliminar toda figuración. El arte abstracto es un mundo nuevo, con sus nuevos sonidos y sus posibilidades infinitas, un mundo en el cual el arte eternamente inquieto de Antonio Tàpies no hallará límites. Ya no se tratará de convertir un paisaje, un rostro, en formas geométricas coloreadas, sino en pintar, exclusivamente, líneas, superficies, manchas, composiciones completamente independientes que reflejen los estados del alma, cuadros que revelen que el pintor no es un artista servil, sino que su papel en la sociedad es el de dirigir. Naturalmente, es imposible buscar la comprensión o, mejor dicho, creer en los cuadros de Tàpies que figuran en la presente exposición y que pertenecen a la citada época, sin que el espectador pase, a su vez, por el mismo proceso evolutivo que ha debido de pasar el artista, ya que comprender pintura no es más fácil ni difícil que llegar a otra clase de conocimiento humano.

Es en América del Norte donde el arte moderno encuentra hoy en día su más notable desarrollo. Es indudable que el viaje de Tàpies a los Estados Unidos ha aportado, al menos, en su obra, una mayor libertad. El artista ha comprendido cómo a una expresión más pura del color y de la forma se le puede añadir, todavía, la intervención en la obra de nuevos materiales. El artista señala la profunda impresión que ejercieron sobre él los pintores de la Escuela del Pacífico, notablemente Mark Tobey, quien pretende hacer conjugar en su arte algunas ideas progresistas occidentales con la antigua filosofía oriental.

Una audición de música concreta, celebrada en Barcelona por un equipo de la Radiodifusión francesa, nos afirmó, todavía más, en este convencimiento de aportar también a la pintura, de ganar, esta nueva dimensión que nos ofrece el poder utilizar materiales desconocidos hasta ahora. Unas oportunas palabras de Angel Ferrant nos reafirman en este aserto. Dice así nuestro escultor: "Lo único permanente es el cambio. El empeño de que por sus materiales sea duradera y resistente la obra de hoy sería mucho más plausible dedicado a los zapatos que no a la escultura. No he vacilado, pues, en valerme de materiales sin abolengo. Y los escogí sin distinción entre pobres y ricos, entre débiles y fuertes. Los requerí, principalmente, por su virtud de liviandad, que estimé tan importante para la mutación como lo fué la pesantez para la

fijeza de la escultura inmutable. La realización de la escultura cambiante exige materiales que todavía no existen. Así como antes de inventarse el óleo se pintó en dirección a él, así también los recursos empleados aquí se manifiestan en solicitud de materias y procedimientos cuyo hallazgo corresponde al técnico y no al escultor." Hasta aquí las palabras de Angel Ferrant.

Tàpies sabe que el artista debe ser un hombre abierto y debe encontrarse en todas las manifestaciones de nuestra época, aunque para conseguirlo tenga que entrar, como los grandes maestros del Renacimiento, por la puerta de servicio. Es por ahí donde se empieza. Es triste ver cómo nacen y crecen nuestras ciudades, abandonadas de una mano que las ordene. En estos instantes apremiantes es cuando el artista debería aportar todo su genio y toda su inspiración al mundo en que vive, ya que hay que hacer del arte un verdadero sacerdocio para desnivelar esta tremenda desproporción espiritual en que se encuentra el hombre de nuestros días. Mas no hace falta que el artista se sirva de viejos conceptos y de viejos instrumentos para comunicarse con el público. La pintura, tal como la hemos venido entendiendo hasta ahora, se está muriendo, como murieron miles de procedimientos antiguos con que expresarse.

Lo que no puede desaparecer es el arte en sí, con sus innumerables matices y lenguajes y con los muchos materiales descubiertos y que quedan por descubrir para plasmarlo. Cosas que pueden resistir el tiempo y cosas que pueden desaparecer en un instante. El pintor de Altamira o de Lascaux nunca pudo imaginar que sus obras serían admiradas al cabo de veinte mil años. El pintor de Rávena decoró San Vitale, el mausoleo de Gala Placidia y los muros de las dos iglesias de San Apollinare con pequeños mosaicos, que conservan toda la viveza y todo el frescor de la época en que fueron realizados. El pintor de Chartres utilizó para expresarse unos vidrios que han constituído una de las obras más culminantes de la historia del color.

El artista que no sabe renunciar al destino de sus cuadros es un hombre acabado, impotente para ejercer su función creadora hasta lo absoluto. Fabricando cerámicas, en menos tiempo de media hora por pieza, Picasso nos viene a demostrar que todo lo que toca el artista puede transformarse en arte por su propia voluntad.

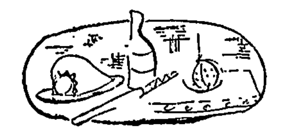
No creemos que la misión de la pintura sea la de decorar un muro. Sería una misión muy poco ambiciosa. Si el pintor debe

limitarse únicamente a abrir una ventana sobre una pared ciega, sólo vendrá a suplir las deficiencias de un arquitecto. Las casas de Frank Lloyd Wright no necesitan pinturas en sus paredes, ya que, si es necesario, la misma Naturaleza penetrará por ellas.

El artista se encuentra demasiado postergado de la sociedad. Poco a poco irá recuperando el lugar que merece. La Grecia espiritual conoció muchas ventajas cuando los artistas llenaron sus ciudades de bellezas arquitectónicas y escultóricas. En los próximos tiempos, los artistas deberán escalar todavía lugares más elevados. Se habrán destruído tantas cosas, que sólo en ellos el hombre encontrará la esperanza de crear belleza. Es entonces cuando se construirán nuevas ciudades con nuevos sistemas de iluminación, nuevos colores, nuevas dimensiones y nuevos reflejos. (Han dado un gran paso por este camino el nuevo Rotterdam y Le Corbusier con la unidad de habitación, en Marsella, y con las obras en curso, en la capital del Punjab.)

"El porvenir—dijo Mondrian—es para el arte abstracto, pero con la condición de que todo sea movimiento."

José Tharrats.
BARCELONA.



EL BOTONES

POR

LUIS ARTIGAS

APÓLOGO EN UN ACTO

La escena representa el interior de una boîte. La izquierda y la derecha, las del espectador. A la derecha toca la orquesta, aunque permanezca invisible. El centro del escenario corresponde a la pista de baile y, en primer término, a la izquierda, dos mesas. Al comenzar la acción se encuentra ocupada una de las mesas de la izquierda por Germán, un muchacho rubio, español, de unos veinticinco años, y por Ginette, una muchacha de veintidós, de un aire inconfundiblemente francés. A la otra, están sentados un señor y su amiga, tipos pícnico y supermaquillado, respectivamente. El señor gordo intenta deslumbrar a su fácil presa con el conocimiento directo del personal de la boîte y con una abundante colección de combinaciones, gin-fizs y batidos. En la mesa de Germán y Ginette hay un par de martinis y sus correspondientes bandejitas de aperitivo. A lo largo de todo el acto se escucha, naturalmente, música de baile. Son las ocho de la tarde de un día de labor y la boîte está casi desierta. Atiende a las mesas un maître de impresionante catadura, cabello blanco, ceremonioso y correcto. Le secundan dos camareros que sirven las bebidas. La orquesta ofrece en estos momentos una versión a su manera de Moon leight. *Está bailando una pareja muy lentamente,* chick to chick, *en una adecuada penumbra.*

EL SEÑOR GORDO.—*(Al maître, en el momento en que éste pasa por su lado.)* Oye, Ramón, dile a los músicos que se dejen de exotismos extranjeros y nos toquen a ésta y a mí un pasodoble; estamos en España *(Con intención por los dos de al lado.)*, qué caramba.

MAÎTRE.—Con mucho gusto, señor. Tienen ya su programa, pero creo que podrán complacerles.

EL SEÑOR.—Pues andando. *(Se aleja el maître. A su acompañante.)* Esos deben de ser americanos... ¡Qué roñosos...!

ELLA.—¿Por qué?

EL SEÑOR.—¿Sabes a qué cambio está el dólar?

Ella.—No, hijo; eso tú...

El señor.—A 40; menos de dos dólares le cuesta a ese tipo su consumición. Podía ser más espléndido.

Ella.—Como tú...

El señor.—A los españoles no nos duelen prendas; será algún empleadillo arruinado que disfruta aquí sus vacaciones; claro, le salen gratis... *(Se escucha a la otra pareja.)*

Germán.—Estoy oyendo a ese de al lado. Nos ha tomado por americanos.

Ginette.—¿Americanos? C'est drôle, n'est pas? ¿Yo americana? ¡Tengo cara de americana?

Germán.—*(Sonriendo.)* Vamos a bailar; el tipo ese me pone nervioso. Está como en su casa. Bueno, como un grosero en la suya.

Ginette.—¿Grosero?

Germán.—¡Cochon...! Vamos a bailar. Esto es estupendo. *(Han comenzado con* Stricte y Personal.)

Ginette.—*(Con un gesto de fastidio.)* Oh, me gustaría a mí estar en casa. Me hacen daño estos zapatos.

Germán.—Bueno..., pues no sé... Quítatelos.

Ginette.—¿Puedo quitármelos *vraiment?*

Germán.—No sé; prueba.

Ginette.—*(Quitándoselos.)* Oh... C'est magnifique... *(Se levanta y se dirige, descalza, sólo con las medias a la pista.)*

Germán.—¡Qué cara pones! ¿Tan agradable es?

Ginette.—Sí..., la pista está tan lisa y suave..., es delicioso.

Germán.—*(Ya bailando.)* Tienes cara de gato... Eres sensual hasta por los pies.

Ginette.—¿Y no te gusta?

Germán.—Sí, claro, por supuesto... Pero ahora no se trata de mí.

Ginette.—Mais oui de ti también... N'est ce pas? *(Bailan embobados. El diálogo pasa a la otra mesa. El señor está comiendo almendras con una mano y tiene pasado el otro brazo por los hombros de su amiga.)*

El señor.—Fíjate en la americana; está bailando sin zapatos.

Ella.—Pobrecilla, le apretarán. Tú no sabes lo que son unos zapatos de tacón alto que aprietan.

El señor.—Que se aguante o que se compre otros. Figúrate si todos nos quitásemos los zapatos.

Ella.—Sería estupendo.

El señor.—Qué tontería. Pareceríamos... *(No da con la com-*

paración.) Pareceríamos unos indígenas... Eso, unos negros... como los de las películas.

ELLA.—Pero los negros van casi desnudos...

EL SEÑOR.—Pues cae por aquí cada turista que poco le falta para ir como su madre le echó al mundo. Y es eso, que se creen que vienen a un país sin civilizar, donde todo está permitido. Y eso no. Si esos americanos se creen que pueden hacer lo que les dé la gana están equivocados. Ya está, se acabó. *(Hace ademán de levantarse.)*

ELLA.—Por Dios, no des un escándalo.

EL SEÑOR.—Es que me ponen la sangre negra. O no me llamo como me llamo, o esta señorita baila como es debido, con sus zapatos puestos, pues no faltaba más... Y todo porque tienen dólares... Van a nuestros mejores hoteles por un equivalente comercial que sólo les permitiría en su país una habitación de mala muerte sin derecho a comida... Que no, hombre, que no, que ya está uno harto... *(Llamando.)* ¡Eh, Ramón...! *(Se acerca el maître.)* Vas a hacer el favor de decir a esos americanos que no estamos en la selva y que se ponga la miss sus zapatitos... Hay que guardar respeto al público. *(En estos momentos la orquesta ataca un pasodoble.)* ¿Te has enterado? La casa no debe consentir este abuso.

MAÎTRE.—Tiene usted razón; ahora les llamaré la atención.

EL SEÑOR.—Pues andando; y vamos a bailar tú y yo, preciosa, este pasodoble castizo con garbo madrileño y sin exhalar quejas por el cuero de los pies. *(Se levantan y se ponen a bailar el pasodoble. El maître los sigue, acercándose a la pareja de Germán y Ginette. El señor hace gestos visibles para Germán, señalando la pareja al maître, que llega junto a ellos.)*

MAÎTRE.—Perdón, señores; lo lamento mucho, pero no puede bailar la señorita sin zapatos; debe ponérselos.

GERMÁN.—¿Por qué?

MAÎTRE.—No es correcto. He recibido quejas.

GERMÁN.—*(Con un acaloramiento muy hispánico en presencia de su dama)* ¿De quién? ¿De ese señor gordo? Está pendiente de nosotros desde que llegamos. Qué se meta en lo suyo y nos deje en paz. Yo no me fijo en si pasa la mano por los hombros, por la cintura o por donde sea, a su pareja; me trae sin cuidado.

MAÎTRE.—Lo siento, pero no está permitido. La señorita debe calzarse.

GERMÁN.—Eso ya lo veremos...

GINETTE.—Por favor, Germán, no me importa. Nada dura mucho. *(Le empuja hacia la mesa. Germán se deja arrastrar de muy*

mal humor, mientras el señor gordo, que hace filigranas en el pasodoble, mira a Germán con una sonrisa de satisfacción.)

GERMÁN.—Valiente imbécil. Pues ya no bailamos más. ¡Qué se habrá creído!

GINETTE.—*(Riéndose.)* Eres un enfant entêté... No te enfades. ¿Te figuras que no bailando no se ha salido él con la suya?

GERMÁN.—Lo sé; es una tontería; pero de ningún modo le darás la satisfacción ahora de bailar con los zapatos puestos.

GINETTE.—C'est embêtant, nada más.

GERMÁN.—Es cuestión de amor propio. Sé que no debiera preocuparme más de ese majadero y prescindir de él; como si no existiera. Pero no puedo.

GINETTE.—*(Resignada)* Bien... Dime entonces cosas bonitas...

GERMÁN.—Aquí, ya no; me ha puesto ese tipo de mal humor. Me gustaría marcharme a otro sitio, pero no quiero que crea que ha ganado la batalla.

GINETTE.—C'est ridicule... ¿Qué batalla...?

GERMÁN.—En cierto modo hay una hostilidad entre él y yo. Debo hacerle frente.

GINETTE.—¿Es ésta la concepción del honor español?

GERMÁN.—Bah... *(La mira y se echan a reír. Después, con un gesto instintivo, le coge la mano.)* Esto te divierte, Ginette, ¿eh?

GINETTE.—Me gusta tu cara malhumorada, cuando no es por mi causa... *(La otra pareja se ha cansado mucho con sus filigranas y se acercan a la mesa. El señor gordo se enjuga la frente con un presuntuoso pañuelo rojo, y al tiempo de sentarse llama al camarero con un gesto.)*

EL SEÑOR.—Otros dos batidos, rápido. *(Mira satisfecho a la pareja de al lado, con aire de triunfo. Germán suelta un pequeño bufido.)*

CAMARERO.—En seguida, señor.

GERMÁN.—Debe de estar casado o con cinco hijos, y esa mujer debe de ser una amiguita. Eso no le parece mal. En cambio... ¿Te das cuenta de su mentalidad?

GINETTE.—*(Divertida)* Lo de los hijos y la mujer es una simple suposición...

GERMÁN.—Me juego el cuello, fíjate bien.

(La orquesta comienza a tocar Andalucía, *de Lecuona, melodía muy del agrado del señor gordo, que se pone a silbarla. Las dos mesas están tan cerca que Germán oye perfectamente el desafinado*

silbido. Germán llamá con un gesto al maître. Este se acerca solemne, un poco receloso.

GERMÁN.—*(Con aire de triunfo.)* Mire usted, maître. Esto es una *boîte*, ¿verdad?

MAÎTRE.—*(Sorprendido, pero ocultando dignamente su impresión.)* Sí, claro, señor. ¿Por qué?

GERMÁN.—A una *boîte* la gente viene a escuchar música, a bailar, a beber algo y a charlar sin molestar a los demás. ¿No es así?

MAÎTRE.—Pues claro, señor.

GERMÁN.—Admitida la definición de *boîte*, quiero preguntarle aún otra cosa. La orquesta está allí, ¿verdad?

MAÎTRE.—Naturalmente.

GERMÁN.—¿No hay ningún elemento de la orquesta en este momento entre el público?

MAÎTRE.—Pues no. *(Mirando alrededor.)*

GERMÁN.—Entonces, ese señor *(Señalando al señor gordo.)* no es de la orquesta...

MAÎTRE.—No, claro que no. Es un cliente como usted.

GERMÁN.—Entonces, haga el favor de decirle que se calle. Está silbando y yo no tengo ninguna obligación de escucharle. Ni siquiera tiene la excusa de hacerlo bien.

MAÎTRE.—Pero...

GERMÁN.—Haga el favor, de mi parte, de decirle a ese señor que no silbe, me molesta. *(El señor gordo o ha escuchado toda la conversación o ha adivinado que se refiere a él. Se recuesta en el asiento y espera la llegada del maître, que da media vuelta, dos pasos y se inclina hacia él, hablándole en voz baja.)*

EL SEÑOR.—¿Qué pasa?

MAÎTRE.—Ese señor dice que usted estaba silbando y que los molesta.

ELLA.—¡Qué delicados! Tendrán los oídos como los pies... *(Se ríen los dos; el maître no debe.)*

EL SEÑOR.—Diles que yo hago lo que me da la gana.

MAÎTRE.—Eso no puedo decírselo; antes usted no les ha dejado hacer a ellos lo que les daba la gana.

EL SEÑOR.—Buenos..., pues diles que deben estar equivocados..., que yo no sé silbar..., ¿comprendes?

MAÎTRE.—Está bien, señor. *(Da media vuelta, dos pasos y se inclina hacia Germán.)*

GERMÁN.—¿Y bien?

MAÎTRE.—El señor dice que debe usted de haberse confundido, que él no sabe silbar.

GERMÁN.—En eso estamos de acuerdo. Silba horriblemente, pero hace un ruido molestísimo. Nosotros lo hemos oído.

MAÎTRE.—Lo siento, señor. Es lo que él asegura. Ustedes me dicen otra cosa y yo... *(Hace un gesto expresivo, se inclina y se aleja.)*

GERMÁN.—Y tiene la frescura de negarlo. Bueno, ya está advertido. Nadie puede tirar la primera piedra.

GINETTE.—*Comme tu est fier!* Qué fiero estás... ¿Te apunto este round?

GERMÁN.—Pues claro. Le he hecho callar. *(En este momento el señor comienza a silbar de nuevo la melodia de* Lime Leight*. Germán se pone pálido.)*

GINETTE.—Tercer round.

GERMÁN.—*(Después de atender unos segundos el chirrido del señor gordo hace otra seña al maître, que está comentando con los camareros el incidente. El maître se acerca con aire fastidiado, pero siempre correcto.)* Oiga usted, ¿no le escucha ahora silbar? *(El señor gordo se ha callado de pronto. El maître escucha, pero, naturalmente, no oye nada.)*

MAÎTRE.—Perdone, pero yo no oigo nada.

GERMÁN.—Naturalmente. Acaba de interrumpir su desagradable silbido. Dígale que si no quiere ganarse un disgusto, deje de silbar. *(En voz alta.)* No tiene ningún derecho a hacerlo, me molesta.

MAÎTRE.—Está bien señor, pero debe usted equivocarse; yo...

GERMÁN.—Yo no me invento nada. Esta señorita le ha oído como yo.

GINETTE.—*Oh oui,* parece *tout à fait* una locomotora...

GERMÁN.—Ya lo oye usted.

MAÎTRE.—Está bien, señor. *(Da media vuelta, dos pasos y se inclina hacia el señor gordo.)* Por favor, don Enrique, no me ponga usted en un compromiso. Deje usted de silbar.

EL SEÑOR.—¿Yo? Vamos, Ramón, ¿es que vas a dudar de mí? Ya te lo he dicho; no puedo silbar porque no sé. ¿Verdad, cariño, que yo no he silbado?

ELLA.—Claro que no. Son unos impertinentes.

MAÎTRE.—Por favor...

EL SEÑOR.—*(Irritado.)* ¿Tú con quién estás, Ramón, con ellos o con nosotros? Porque en ese caso...

MAÎTRE.—*(Confuso.)* Yo... con usted, naturalmente, don Enrique...

EL SEÑOR.—Bueno, menos mal; creí que te habías vendido a los dólares... *(Ríe su ocurrencia. El maître se sonríe también.)* Ya sabes, yo no silbaba.

MAÎTRE.—Bien; pero no se le ocurra hacerlo mientras estoy junto a ellos.

EL SEÑOR.—Descuida. *(El maître repite sus movimientos habituales.)*

MAÎTRE.—Es incomprensible, señor. Asegura que no silba. Y yo, francamente, no le he oído.

GERMÁN.—No, claro; ahora, no. Está bien; nada más. *(La conversación pasa a la otra mesa.)*

EL SEÑOR.—¡Je..., je...! Están tragando quina...

ELLA.—Déjalo ya. El chico parece fuerte y es capaz de armar jaleo.

EL SEÑOR.—¿Quién? ¿Ese? ¿Armar jaleo porque alguien silbe? Sería la primera vez en la historia de las broncas. A mí no me da miedo ni pizca el pollo ese.

ELLA.—Enrique...

EL SEÑOR.—Déjame a mí. *(Se pone a silbar de nuevo; esta vez, "Kiss".)* Esto es muy bonito. De *Niágara.*

ELLA.—Oye, han llamado al camarero. Deja de silbar.

EL SEÑOR.—Ni lo sueñes. *(Sigue haciéndolo. Un camarero se ha acercado a la llamada de Germán.)*

GERMÁN.—Oiga, camarero.

CAMARERO.—Mándeme, señor.

GERMÁN.—Escuche usted. ¿No oye a ese señor silbar?

CAMARERO.—¿Cómo dice, señor?

GERMÁN.—*(Con santa paciencia.)* Que si no oye usted a ese señor hacer un ruido desagradable con los labios.

CAMARERO.—¿Desean otros martinis?

GERMÁN.—Deseo que me conteste, y en seguida.

CAMARERO.—Señor, yo estoy aquí para servirles lo mejor y más rápidamente posible; a mí me pagan para eso. Mi obligación no es escuchar si los clientes silban o no. Compréndalo usted.

GERMÁN.—Está bien. Traiga otros martinis. *(Se aleja el camarero.)* Como me calienten los martinis, me van a oír. ¡Qué partida de majaderos!

GINETTE.—Al camarero le he encontrado muy razonable.

GERMÁN.—Claro; no quieren perder un buen cliente, gordo y fanfarrón.

GINETTE.—Vámonos; te estás poniendo muy pesado toda la tarde.

GERMÁN.—Y ese tipo sin dejar de silbar. Me parece que sólo lo callo con una bofetada.

GINETTE.—Vámonos; empiezas a aburrirme.

GERMÁN.—Antes te hacía gracia la honrilla española.

GINETTE.—Mientras era por mí, sí; pero ahora tú me has olvidado; no bailamos, no me miras, no me besas...

GERMÁN.—Pero cómo voy a besarte mientras ese tío esté silbando.

GINETTE.—Sería la mejor manera de demostrarle que no te importa nada.

GERMÁN.—Es que me importa, caramba... Además, ¿qué te parece si también nos llamase la atención con el *maître* por besarnos en una *boîte?*

GINETTE.—*Je m'en fous* de todo esto. Vámonos.

GERMÁN.—Quédate quieta. He pedido dos martinis. Tenemos que tomarlos.

GINETTE.—Está bien. *(Se pone a silbar, contagiada por el ambiente.)*

GERMÁN.—Por favor, cállate... Era lo que me faltaba... *(Se acerca otro camarero, el que está al servicio de esas mesas, con los dos martinis. El señor gordo sopla más fuerte que nunca.)* ¿Qué le parece? ¡Bonita música...!

CAMARERO SEGUNDO.—*(Mientras deja en la mesa el servicio.)* La orquesta no es mala, señor.

GERMÁN.—Y ese tipo tampoco lo hace mal, ¿verdad?

CAMARERO SEGUNDO.—No sé, señor.

GERMÁN.—¿Cómo no sabe? ¿No le oye usted?

CAMARERO SEGUNDO.—Tengo una mujer y cuatro hijos... Necesito toda la jornada para trabajar. Le aseguro que no me queda tiempo para escuchar silbar a nadie.

GERMÁN.—Me parece muy razonable. Pero usted no es sordo. ¿Le oye usted o no?

CAMARERO SEGUNDO.—No puedo oírle, señor. Una vez fuí citado como testigo por una camorra; perdí dos o tres días en el Juzgado. Dos de los camorristas se enfadaron conmigo. No es nada importante que alguien silbe. Yo lo hago en el cuarto de baño.

GERMÁN.—Este señor no lo hace en su cuarto de baño; yo creo que no lo tiene *(En voz alta)*, y si lo tiene, no lo utiliza nunca.

(El señor ha oído perfectamente estas últimas palabras y hace ademán de incorporarse. Ella le retiene.)

CAMARERO SEGUNDO.—*(Deseando retirarse.)* ¿Alguna cosa más, señor?

GERMÁN.—*(Sombrío.)* Nada. *(Mira al señor gordo. Tiene cara de vinagre. Esto le hace sonreír un poco.)* Vaya... Ha acusado el golpe. *(La conversación pasa a la otra mesa.)*

ELLA.—No te pongas así. Nadie se pega por silbar.

EL SEÑOR.—A mí nadie me llama sucio. Y menos un extranjero.

ELLA.—No debe de ser extranjero. Habla muy bien el español.

EL SEÑOR.—A mí no me llama sucio un español. *(Inconscientemente esta vez, se pone a silbar de nuevo.)*

ELLA.—Cállate ya, Enrique.

EL SEÑOR.—Ese no se sale con la suya. *(Continúa con todas sus fuerzas, con el rostro encarnado y su anterior cara de vinagre.)*

GERMÁN.—Apúntame este *round.*

GINETTE.—Gana él. Silba más fuerte.

GERMÁN.—Sí, pero sin moral. *(En este momento pasa por delante de las mesas un botones, el verdadero protagonista de este apólogo. Fluctuando su lugar de procedencia entre la Ciudad de los Muchachos y las Escuelas Salesianas, posee una expresión decidida y satisfecha—como si hubiera ganado algún segundo en el tiempo del cumplimiento de su deber—, cuando deja la cajetilla de Chesterfield en una mesa próxima y vuelve sobre sus pasos. Entonces Germán le llama.)* Oye, chico, ven para aquí.

BOTONES.—Mándeme.

GERMÁN.—¿Tú oyes silbar a ese señor?

BOTONES.—Sí, claro.

GERMÁN.—¿Estás seguro?

BOTONES.—Tengo oídos.

GERMÁN.—Muy bien. Espera ahí. *(Haciendo señas.)* Oiga, *maître.* Venga para acá. *(El* maître *se acerca una vez más con cara de pocos amigos. Al acercarse, el señor calla de nuevo.)*

MAÎTRE.—Se está poniendo esto fastidioso. Les rogaría...

GERMÁN.—*(Interrumpiéndole.)* Un momento. Oye, pequeño: ¿Verdad que ese señor estaba silbando? ¿Que tú le has oído silbar muy fuerte?

BOTONES.—*(Un poco asustado, pero decidido, mirando hacia arriba fijamente al* maître *y asintiendo con la cabeza.)* Sííí...

GERMÁN.—*(Triunfante.)* ¿Lo oye usted? *(El* maître *parece desplomarse. No sabe qué decir. Germán se levanta de su asiento cara*

al señor, que también se incorpora, no mucho. El maître *agarra de una oreja al botones y se lo lleva con toda rapidez.)*

BOTONES.—*(Mientras es arrastrado.)* He dicho la verdad, estaba silbando... He dicho la verdad... *(Germán se vuelve hacia la dirección por donde se lleva el* maître *al botones. El señor mira también, y se escucha el lloriqueo del muchacho. Germán se sienta.)*

GERMÁN.—*(Al tiempo de sentarse.)* Es una vergüenza.

EL SEÑOR.—*(Sin comprender demasiado la intención de la afirmación de Germán, instalándose definitivamente en su asiento.)* Sí, es una vergüenza.

GINETTE.—Ha sido el niño quien ha ganado, ¿verdad?

FIN DEL APÓLOGO

Luis Artigas.
Instituto de Enseñanza Media de
MÁLAGA (España).



LA ULTIMA INTERPRETACION DE AVILA

POR

MARCIAL J. BAYO

La última novela sobre Avila de que tengo noticia es *La sombra del ciprés es alargada*, de Miguel Delibes, premio Eugenio Nadal de 1947. Una novela es un objeto artístico de enormes superficies, una criatura de dilatadísima piel, cuyos relieves el lector nunca retiene más que en parte. No es como el breve poema, cuya sustancia el lector la absorbe fácilmente y la hace suya. Una novela nunca nos pertenece del todo a nosotros, lectores. Siempre se nos escapa por aquí y por allí. En realidad nos rebasa. El poema lírico es criatura de nuestra estatura; nos hace sentirnos hermanos suyos. Pero la novela es un mundo. El novelista, en tanto que de verdad lo es, intenta captar a su lector, arrancarle como a una flor del jardín en que habitualmente vive y transportarle por arte de magia a un mundo nuevo y extraño. La medida del interés de una novela está en la capacidad con que nos hace olvidarnos de nosotros mismos, de la vida que nos es habitual, de nuestros cotidianos amigos y vecinos. Representa el coeficiente de posibilidad que tiene el hombre de vivir vidas diferentes de la suya. Como toda verdadera novela contiene un mundo bajo su bóveda, el lector, el lector moderno de novelas, ya sabe por adelantado que se va a encontrar con un doble de la realidad. Pero el hombre acude a leer novelas, precisamente para olvidarse de esa realidad, que no le gusta, o que, por lo menos, como realidad de su vida, le da fastidios, trabajos. Resulta, sin embargo, que la materia de que está hecha la novela moderna, sus asuntos, son aproximadamente los que nos ocupan en nuestra vida de carne y hueso. Era mucho más fácil la justificación de la novela caballeresca, donde todo eran aventuras extraordinarias, mujeres de belleza impar e ideal y caballeros en pleno ocio y despreocupación de dinero, hogar y ropa planchada. Nuestro corazón se desvía con hastío de esta antigua novela. Hoy, paradójicamente, cuando huimos de nuestro ser cotidiano y la realidad que le cerca, es para sumirnos en lo mismo, pero de otra manera. ¿En qué consiste esa otra manera?

A poco que recapacitemos, descubrimos que en primer término

en la novela no vivimos la realidad, sino una representación de ella. La realidad está subsumida en forma de representación, mejor diríamos, de presentación. Las cosas más molestas de la existencia diaria quedan purgadas, aunque no desvirtuadas. El arte novelístico consiste en mostrarnos la realidad "como si" la viviéramos de hecho. El "como si" nos mete de rondón en el mundo y a la vez nos pone entre paréntesis.

Responde la "presentación" a uno de los más secretos e inconfesados deseos del alma humana, vivir la vida sin responsabilidad, estar dentro de ella y a la vez fuera. Correr el albur y a la vez estar seguro. Sólo respecto a los personajes de novela puede el hombre ponerse en situación de espectador de la vida, como muy bien vió Unamuno. Y a la vez da satisfacción a otra apetencia radical de nuestro ser, que no hay ocasión de ver colmada en la vida auténtica, a saber: la de vivir otras vidas diferentes y en paisajes desacostumbrados. Pero el hombre actual, persuadido de que la más peregrina aventura que puede ocurrirle es salir de sí mismo, cada vez da menos importancia a lo extraordinario, al exotismo del mundo novelístico. Rara vez nos interesan ya las novelas de personajes y paisajes distantes de nuestras vidas, como si intuyéramos que lo peculiar de la novela moderna es ver nuestra propia vida sin la responsabilidad agobiante de estar condenados a tomar decisiones que nos afecten. Tal vez sea nuestro agudo sentido histórico—y no simplemente nuestra vanidad—lo que nos hace pensar que no hay problemas más interesantes que los de nuestra época.

La novela es el género de representación propio de la vida. Encierra dentro de sí especies muy diversas de arte: lo narrativo, por lo que entramos en relación con antecedentes, con las causas de las situaciones; lo dramático, o sea, el diálogo, en virtud del cual el novelista suspende a veces el tiempo—factor y pesadumbre de toda vida—y nos hace ingresar en el mundo de la ilusión y las candilejas para asistir como presentes a conversaciones y sucesos ya pasados; y, por fin, el arte representativo, por el que asistimos a la vida tal cual es, *in fieri,* haciéndose, con su fuerte dosis de incertidumbre y afinidad. Lo presentativo es el factor decisivo de la novela moderna y contribuye más que ninguno de los otros dos a darnos la ilusión de que participamos y de que estamos fuera. La presentación es una manera singular por la que la realidad ofrecida tiene como vanos, como vacíos, que solicitan el concurso del lector, para que aquélla adquiera un sentido. El novelista nos da unos datos y nos invita a que reconstruyamos la curva total. En este

aspecto, la novela moderna ha llegado a procedimientos verdaderamente extravagantes, pero que obedecen a esa radical necesidad: la participación activa del lector.

La novela de Delibes contiene una interpretación de Avila. Ya sabemos que en este género literario caben muchas cosas, tantas como contiene la vida misma. Es representación de un mundo. Sin duda, Delibes ha pensado intensamente sobre la vitalidad de estas ciudades tan hechas de pasado. Y entre ellas, probablemente, Avila y Soria son las que más se nos muestran desoladas, porque la vida moderna se ha batido en retirada ante el abrumador peso del pasado. Hay en ellas un evidente desequilibrio entre lo que fueron y lo que son. Pero eso acontece también en otras ciudades cargadas de monumentos. Lo que confiere a Avila y Soria un lugar aparte es que al lado de un pasado laborioso y sumamente denso en productos religiosos o de resistencia, la civilización moderna no haya creado nada capaz de movilizar las indudablemente escondidas apetencias que laten bajo estos hombres de hielo. Por ello, han sido estas dos ciudades las que han atraído tanto a los escritores de nuestro tiempo.

Avila entra en la circulación del mundo literario moderno por la novela del argentino Enrique Larreta: *La gloria de don Ramiro* (1908). Larreta es un escritor imbuído de la cultura del Modernismo fin de siglo. Pasa largas temporadas en París, donde por aquel entonces se siente gran curiosidad por estas ciudades-moluscos, arrumbadas del tráfico de la moda, como Toledo. Despierta el interés universal por la pintura ascética—o que se cree ascética—del Greco. Gracias a esta novela, Avila entra en la universalidad. La universalidad, la fama, es, por aquel tiempo, París. Allí Rubén Darío ha elaborado la revolución poética de la lengua española. Larreta es uno de los representantes más ilustres de la prosa modernista. Los goces del Modernismo son complicados, exquisitos. Larreta nos da una visión de Avila en el siglo XVI. Su arte pretende presentarnos el contenido vital de la Avila que fué. Trata de llenar los vacíos monumentos y poblar las cegadas ventanas de la Avila de principios de siglo. Una Avila ascética transida de lubricidad. Una Avila de hidalgos sobrios, cruzados de Santiago, que viven dentro de murallas, orillados por una morisquería de arrabal, refinadísima en sus gustos y goces, que alienta en su más secreto, más que la herejía o la religión de sus mayores, la exquisita delicia de la corrupción de los caracteres fuertes de los vencedores. En suma, Avila está representada de acuerdo con la fórmula modernis-

ta, más preocupada por la novela de atractivo turístico literario que por lo que se llamó en la época romántica la novela histórica. En rigor, la novela de Larreta no contiene una interpretación de Avila en el siglo XVI, porque los gustos de los lectores del Modernismo no consentían eso. Mucho menos Larreta se interesa por la Avila de su tiempo—1908—, tremendamente desasida de todo.

La novela de Delibes desenvuélvese por los años de 190... Es decir, precisamente la Avila de los años por los que apareció la novela del gran escritor argentino. Delibes es un escritor joven, nacido en Valladolid en el año 1920. Pertenece a la generación de los que tenían treinta años en 1950. *La sombra del ciprés es alargada* aparece y gana el premio Nadal en 1947. La novela está constituída en gran parte por una interpretación de Avila a principios del siglo XX. Como abulense, puedo decir que de la Avila actual, ya que en una ciudad de este tipo cincuenta años no son nada. Precisamente el problema de Avila, su enigma, su innegable encanto, es que podremos volver a ella dentro de otros diez años sin que haya variado, encontrándonos en ella como en los días en que dimos nuestros primeros pasos. Su cuerpo, de gran molusco, ceñido de almenas y erizado de torres, elimina de la panorámica las edificaciones nuevas, siempre mucho más humildes, que quedan reducidas a pedestal, a "circunstancias" de color, a objetos no esenciales. En la visión conjunta de Avila, desde cualquier lejanía, la monumentalidad milita siempre con lo antiguo, con lo que nunca vimos hacer. En otras partes, en otras ciudades, lo nuevo rivaliza con lo antiguo, por lo menos en tamaño. En Avila, no. La muralla asume el primer plano y hace subordinadas y modestas las nuevas construcciones. Toda ciudad añeja contiene dos o aún más ciudades entreveradas, entretejidas, en las que melancólica, muchas veces, la vieja asoma aquí y allá como cimiento, como raíz de las nuevas. En Avila, hay dos ciudades y solamente dos. La ciudad amurallada, coronada de macizas torres, el nido de los hidalgos, y la otra, sin vitalidad y sin nobleza, parásita de la primera, que, a pesar de los años, la sostiene a sus espaldas. Aquí y sólo aquí, la Ciudad de Dios no se apoya en la esmirriada Ciudad del Siglo, porque la Ciudad hidalga es mucho más fuerte y sólida.

Creo que a la novela de Delibes le perjudica, como novela, la persistencia de la interpretación de Avila. La novela puede contenerlo todo, porque es representación de un mundo. Pero el mundo de Delibes crece, el héroe sale de Avila. Se hace marino mercante. Recorre los océanos. Pedro lleva siempre a cuestas lo que ha apren-

dido en Avila, el secreto de la felicidad en este mundo. Claro es que la formación recibida entre los diez y los quince años la incorporamos como sangre de nuestra sangre, pero me parece que en la vida de Pedro funciona más que como base educativa como determinismo. Por eso, la primera parte de la novela, que nos cuenta la vida del muchacho estudiante de bachillerato en Avila, es muy superior a la segunda. El factor abulense, que funciona con toda naturalidad en el adolescente Pedro, al crecer en años y ampliársele los horizontes, debería seguir teniendo un papel, pero no el mismo, no el decisivo, por lo menos en la misma forma. Esto es cuestión de técnica novelística, y mi modo de ver no es siquiera una objeción. Ahora no me importa la novela, sino la interpretación de Avila, que de ella forma parte.

(La visión de Avila es un asunto de mi experiencia personal. Me he planteado en mi juventud y años maduros qué ha dejado Avila dentro de mí mismo. Cualquiera que sea la razón, me parece evidente que un determinado paisaje y una determinada forma de vivir la vida, en medio de los cuales crecemos, ahorma duraderamente el alma. Desde muy niño he tenido la vaga impresión de que Avila era una lección, una lección de vida. Pero, afortunadamente, al lado del aprendizaje en aquellas mis queridas piedras, que todavía me conmueven, sospeché siempre que Dios no ha hecho a los hombres para que sean tan desgraciados. Nunca identifiqué del todo a Santa Teresa con Avila, aunque hubiera nacido allí. Santa Teresa jamás pretendió vivir como Mateo Lesmes con medio corazón en la vida. Se entregó a ella con plenitud, con el corazón entero. Pero tampoco pienso que el zumo educativo de esta ciudad coincida del todo con las ideas de don Mateo Lesmes.)

La última interpretación de Avila que conozco es la que transita por la novela de Delibes. Como es obvio, no es la de Delibes. El novelista no tiene por qué responder con su crédito intelectual del rigor de los estratos de que se compone su novela. El escritor de novelas sólo resulta fiador de la emulsión que es la obra; imputaciones de otra naturaleza serían injustas. Al novelista se le concede libertad de elaboración y suturación de los materiales. Me parece desacertada la intensidad con que la visión de Avila abraza y prolifera por la novela y así lo hago constar. Ello no quita, por otra parte, la oportunidad de meditar aquí sobre la noción que de Avila allí está incluída.

La lección de estas piedras de Avila es una lección ascética. Avila representa la teoría del desengaño de la vida, pero en la

vida. Diríamos que las ideas de don Mateo Lesmes son unos ejercicios espirituales para burgueses avisados, que quieren absorber la felicidad posible de este mundo. La vida toda de Pedro, desde que de Avila sale hasta que a Avila vuelve, jubilado en plena juventud, está puesta entre paréntesis y juzgada como un ensayo de infidelidad a sus principios y, por ende, con razón rematada por la desgracia. La solidez de Avila, de sus piedras y de sus habitantes, está fabricada con el renunciamiento máximo que consiente el mundo que habitamos. En el coeficiente de desasimiento está el secreto de la felicidad. El problema está en que el hombre nunca se desase lo bastante para ponerse fuera de los zarpazos de la existencia. Es la apología de la vida raquítica y mezquina. El pedagogo don Mateo Lesmes es un asceta decaído en los fines y en los medios. En los fines, porque apunta a la felicidad terrenal. En los medios, porque renuncia mezquinamente, sin ardiente corazón, con helada decisión de jugador indiferente: "Un día le dije, Pedro, que abstenerse es un buen remedio para capear el temporal que la existencia arrastra consigo. Hoy me he dado cuenta de que el hombre tiene siempre mucho que perder aunque él no lo crea así. Pensé en Martina. A este hombre le llevo muchos años de ventaja." El arranque de este seudoascetismo es una actitud desolada, defensiva ante la vida. Trátase de buscarle las vueltas para ir tirando, para capear el temporal. La renuncia del asceta es en tono mayor y en son de conquista, como la de los hidalgos conquistadores. El asceta aspira a la gloria eterna.

La sombra del ciprés es alargada. Los hombres de estas tierras están protegidos por su sombra acicular. Viven de esperanzas desesperadas. Pretenden regatearse al vivir, exponerse sólo en parte. La poquedad de esperanzas está en función de hacerse un seguro contra la vida. El verdadero asceta mira a la vida con desconfianza no porque sea un mal en sí—nadie puede pretender tal, ya que Dios puso al hombre en la tierra—, sino como método imprescindible para poder después volver los ojos a ella sin pecado. El falso asceta practica una negación metódica de la vida.

De Avila sólo el paisaje, tierra y cielo, sigue fiel a la gran época. Es una ciudad de gran potencia de ensoñación. La misma ciudad berroqueña del siglo XVI. En las claras noches de enero, ensudariada en su manto de nieve, vista desde "los cuatro postes", parece removida del paso del tiempo. Ninguna angustia turba la inocencia intacta de este cuerpo de otras edades. ¡Pero no levantemos este velo inmaculado! Cuando los arqueólogos abrieron la

costra de lava que envolvía las activas ciudades imperiales de Pompeya y Herculano, pululantes de actividad, aparecieron a los ojos del mundo: aquí la niña que juega con la nodriza; la escuela de Gramática con los efebos abancados y el maestro o rector con la palmatoria en la mano; allá, el legionario, en trance de aligerarse de impedimenta en el peristilo de la casa... Reloj vivo de la hora en que el torbellino de fuego se lo llevó todo. La muerte alcanzó a cada uno en su deber para con la vida. Si levantamos la nieve de Avila vamos a encontrar un silencio y vacío de actitudes. La nieve recubre una ciudad diferente, completamente diferente de la que fué. Ya no hay ascetas, ni muchos místicos. Del ascetismo sólo ha quedado la renuncia, el desasimiento de la vida, pero han olvidado el "porqué". Están desasidos no para la gran esperanza, sino por cálculo pequeño para con la vida de este mundo. Temen demasiado fracasar. Don Mateo Lesmes, decía: "Siempre es más fácil perder que ganar, y por eso conviene quedarse en poco." "No es lo mismo perder que no llegar. Si os dan a elegir quedaos con lo último. El hombre acostumbrado a dos si le dan tres es feliz, si desciende a uno apenas percibirá la diferencia. El habituado a diez, si baja a tres, difícilmente sabrá acomodarse a esta férrea limitación; si llega a veinte no por ello se incrementará su dicha, porque hay una raya, en que, rebasada, las conquistas no proporcionan utilidad."

"Para el hombre de fe, la dicha no es de este mundo. Se acomoda a los malos medios ante la esperanza de un buen fin. Y quizá esta esperanza le facilite mayor motivo de dicha que la que pueda obtener aquel que busca, sin saciarse, hasta la última gota de placer. No; la realidad de la vida terrena no es para el creyente, pero tampoco para el vicioso. Para aquél, la vida es una esperanza, y un hastío para éste. La vida terrena es del hombre neutro; de quien no ha puesto la base de su felicidad en nada caduco, limitado, finito, aunque tampoco en una vida ulterior; de quien ha hecho de la vida una experiencia sin profundidad, altura, consistencia, ni raíz." Estas palabras de don Mateo Lesmes se parecen a las de nuestros pícaros. También los pícaros se parecían en las palabras a los tratadistas de ascética. Pero ¡qué intenciones tan diferentes! El asceta mira la vida como un don de Dios. Huye de ella porque la naturaleza humana, decaída por el pecado, se extravía fácilmente. El objeto de la ascética es simplemente una reeducación de la función vital del hombre, un enderezamiento para el recto uso de la vida y del mundo. Cuando leemos vidas de ascetas, nos en-

contramos con inefables sorpresas. Tras la negación metódica de la vida hallamos ejemplos de generosidad y amor hacia los prójimos y las cosas muy cercanos a los que debió de haber en los días anteriores a la caída. Y si no, léase la introducción al *Símbolo de la fe*. El pícaro, como Mateo Lesmes postula, es un ser que ha hecho de la vida una experiencia sin profundidad, altura, consistencia, ni raíz. Nuestro abulense, como el pícaro, tiene mucho de catequista. Pretende disimular su frialdad hacia el prójimo bajo especie de sutil desvelo por él, aliviarle la carga, que es la existencia, entrañándole en el corazón la solapada desesperanza y empequeñecerle la vida. Las únicas actividades del pícaro son el vagabundeo y la predicación.

"¡Nadie lo querrá creer, pero hasta los muertos de Avila son más sanos que los vivos del resto del mundo!" Los relieves que sobresalen del gran manto de blancura son media docena de torres. La de la Catedral, que domina las otras, las de parroquias, conventos y viejos palacios, se alza en el centro de la panorámica. De la peana y fondo, que realzan la ciudad de Dios, a lo lejos, la procesión de chopos encapuchados de blanco que conduce al cementerio. Los peces del río Adaja no se corrompen tampoco con el paso del tiempo; solamente se van amojamando hasta convertirse en la dureza del fósil, casi mineral. Estos muertos queridos no alimentan gusanos: se transustancian en piedra. Tal y como los guerreros de la plaza donde vive don Mateo Lesmes, solitaria y quieta, cuya placa central sostiene una fuente que ha congelado su risa. Los cuatro guerreros—dos vencedores y dos vencidos—, que han confiado a la piedra, sólo a la piedra, la fama terrena de la perduración. Avila toda es una añoranza de la vida mineral.

Marcial J. Bayo.
Rua Artilharia, 102, 3.º E.
LISBOA (Portugal).

ELEGIA DE UN TIEMPO PERDIDO
1 9 4 9

POR

MANUEL ALVAREZ ORTEGA

HE VUELTO A ESTA TIERRA...

He vuelto a esta tierra donde un día me amaste.
El corazón me crece como un cauce sencillo.
Repito tus palabras. Grabo un nombre en la arena.
La vida es triste: Mi amor llora tu muerte.

Pero hay algo en mi boca que nace de continuo:
un recuerdo que sangra su fuego poderoso.
Voy citando las cosas humildes que cantabas:
"bosque", "cielo", "noche", "flor", "alma mía".

Quisiera morir. Olvidar acaso aquel lejano otoño.
Caer bajo la sombra que tu doliente cuerpo hacía
por las calles desiertas que solitario hoy cruzo.
Morir, olvidar, caer, oh sí, ser aliento de tu roto lenguaje.

Pero he vuelto a esta tierra donde un día me amaste
y una música lejana invoca no sé qué oscuro reino
y en mi carne brotan como ocultas semillas los deseos,
las sangrantes heridas que tu amor al morir hizo.

NO LO SABES. VOY CRUZANDO LAS CALLES...

No lo sabes. Voy cruzando las calles, las plazas
solitarias, los jardines en la noche.
Voy llorando un tiempo roto y olvidado.
Rehaciendo tu amor, muerto entre tanta cosa vana.

No lo sabes. Me acerco a tu sombrío huerto.
Dan las ocho. Llueve. Noviembre quiebra

el fuego de sus muertos entre los patios.
Voy solo, triste, sombra herida que pasa.

Pero no, no lo sabes. (Te amo todavía.) Cruzo tu balcón.
Alguien canta, lejano. Miro la muralla,
el torreón, la luna que llora sobre Córdoba...
Muero a tu puerta, amor, solo, olvidado.

SI VOLVIERA A DECIRTE...

Si volviera a decirte que esta tierra amarilla
ha oído tus sollozos en las noches de invierno,
y te hablara de aquellos días cuando la vida era
fugaz tal un alma diluída en la sombra:

si de nuevo mi tristeza golpeara sus ramas
sobre tu corazón abierto como un bosque,
y volviera aquel tiempo a reflejarse inmóvil
en tus muros mordidos por la yedra y el agua,

¿a quién, amor, nuevamente tu boca darías?
¿A quién tu palabra y tu ala, la ciega fuente
que por tu cuerpo hablaba, ese cielo
donde un día, como fruto olvidado, caíste?

En ti voy, antiguo dios, depositando mi memoria,
cruzando los ríos que nacen de tu impaciente sangre.
Pero tu muerte es más que un mutilado pecho
y en mis labios sólo es ceniza tu palabra perdida.

¿Qué desolado peso, dime, con mi canto convoco
si en tu mundo gravita un misterioso impulso
de olvidar la existencia como un oscuro día
en medio de esta vida que sin dolor te ofrezco?

Derramado en la tierra, amor, tu tierra recojo,
alzo tu palabra como un fuego solemne
grabado en la corteza de ese olivo que inclina
sus hojas hacia este Sur que fué nuestro reino.

Pero cierro los ojos y muero en ese instante,
y muero y moriría con la muerte más cierta
cuando tu cuerpo calcinado por los años se entrega
como una roja flor de olvido entre los dientes...

RECUERDO QUE ESTUVO TODA LA NOCHE LLORANDO...

Recuerdo que estuvo toda la noche llorando
sobre el campo, que su inalterable boca
cayó al fin derramada sobre la tierra
que aún guardaba el calor sagrado de su carne.

Pasaron los perros aullando en el alba,
y entre los montes, desangrada y cobarde,
la luna de marzo se ocultó invocando otros dioses,
otra desolación pisada más honda que mi pecho.

¿Dónde acabaría aquel llorar errante por la noche?
Alguien cruzaba la sierra como una dulce sombra.
Pero en mi corazón también algo lloraba,
y era tu amor, muerto ha ya tanto tiempo...

¿HASTA DÓNDE LA MUERTE...?

¿Hasta dónde la muerte, la voz de aquellos días,
la misma súplica que el tiempo levantaba
entre las cosas heridas de tanta fría ausencia,
de tanto amargo llanto como tu boca hizo?

¿Será ya siempre así: la vida naciendo
a cada instante, muerta en su propia ternura,
alzando su mano hasta unos labios
que no saben sino de odio y de tristeza?

¿Será así eternamente: volver a ese pálido mundo
donde árboles grises queman en su corteza
recuerdos como ríos, vírgenes miradas
en la doliente frescura de su cuerpo?

¿Llorar oscuramente bajo la ardiente lluvia
que sepulta su lejano y antiguo universo,
derramarse en desdicha, en un áspero fuego,
sobre el humo que queda de su callado paso?

¿Hasta cuándo olvidar este huir solitario,
preso de un amor que calcinó el verano,
a rastras de la noche sin fin y sin embargo
fugaz como su rostro soberbio y adorable?

¿Viviré ya siempre embriagado y vencido
por todo lo que fuimos en aquel celeste reino,
bebiendo el gozo amargo de la sombra
junto a un cuerpo dulcísimo que al tocarlo se esfuma?

¿Hasta dónde, di, llegar por este abismo
de inviolable impureza, de doliente armonía,
si la vida crece como un mar de violencia,
bella, embriagada y vencedora por mi cuerpo?

¿QUIÉN NO HUBIERA QUERIDO RECORDAR...?

¿Quién no hubiera querido recordar aquella canción tan [dulce?
Las nubes, el sol, los árboles, el río, la montaña,
¿qué hicieron de aquel sueño que en la vencida tarde
se alzaba como un humo en torno a nuestro cuerpo?

Puede el otoño abrir sus frutos, su nostalgia,
la noche quebrar el hielo triste de sus alas,
pero ninguna criatura nacerá de nuevo por tus labios
que sólo guardar saben un perdido universo.

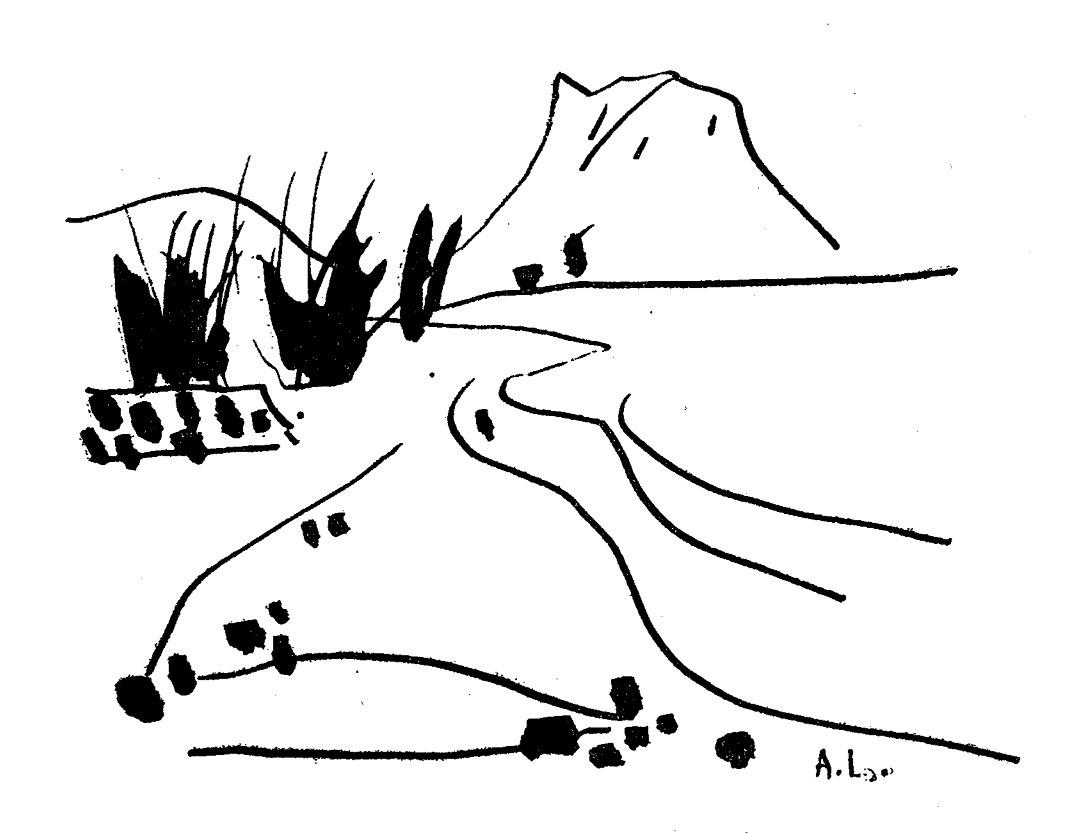
¿Quién podría cantar cuando todo solloza
en esta tierna orilla por donde un tiempo pasamos
nombrando tanta cosa sencilla y adorable
como reyes de un reino prolífico y eterno?

Vuelvo a vivir: la vida, callada, me traspasa.
Pero en mi mano nace un fuego semejante

a un hermoso delirio que en la noche entroniza
una pasión más honda que tu encendida sangre.

Pero en mi boca muere un dolor que se entrega
como una llaga abierta, como un creciente aviso
a este mundo que rueda, enloquece, se abandona
al torrente que fué nuestro amor desesperado...

Manuel Alvarez Ortega.
Joaquín M.ª López, 48.
MADRID



BRUJULA DE ACTUALIDAD

LA SOCIOLOGIA RELIGIOSA

No abundan entre nosotros los estudios de sociología. Actualmente, el campo se va, por fortuna, cubriendo con las aportaciones de los estudiosos que marcan una pauta y están en la vanguardia de los movimientos europeos de esta ciencia, conociendo sus direcciones y mostrando, incluso, su efectiva aportación a ellas. Conde, Gómez Arboleya, Fraga, Sánchez Agesta, Perpiñá, etc., representan, entre otros, no ya esperanzas, sino efectivas realidades en el terreno sociológico y dentro de nuestra patria.

Pero existe una parcela de la sociología—la religiosa—completa, o casi complementamente, abandonada en nuestro ámbito. Hasta ahora, sólo determinados estudios de carácter parcial, frecuentemente pastorales, pueden señalarse como contribuciones en este sentido. Pero una obra hecha con rigor y carácter científicos, con método propio y perfecta comprensión de lo que exige la ciencia, no había, en materia de sociología religiosa, en España. Por eso hemos de alegrarnos extraordinariamente de la publicación de este libro del doctor Iribarren: *Introducción a la sociología religiosa*, que supone, sin duda, una entrega de primera fila al conocimiento de la realidad o, mejor todavía, un inapreciable instrumento para el conocimiento de ésta (1).

La obra del doctor Iribarren responde a las más depuradas exigencias de la moderna sociología, y puede insertarse dentro de sus corrientes. En el terreno religioso no son muy frecuentes los estudios sociológicos, aun cuando sea éste un aspecto tentador para cuantos hacen de la realidad social su preocupación y motivo de su estudio. La menor dedicación a este problema puede tener su explicación en el hecho mismo de su inaccesibilidad, Sin que esto implique desconocer, por otro lado, la serie riquísima de manifestaciones y estudios que sobre lo religioso como tal se han llevado a cabo por historiadores, etnólogos, antropólogos y cultivadores de otras ciencias. Mas no desde un punto de vista estrictamente sociológico, pues la sociología religiosa es, en tal sentido, más moderna que la sociología. Y ésta es bien moderna.

La religión es, posiblemente, el primer fenómeno que se presenta ante el hombre como una realidad interrogante. Surge, ante él, como fruto de una inquietud o búsqueda de una solución que

(1) Doctor Jesús Iribarren: *Introducción a la sociología religiosa*. Madrid, 1955.

satisfaga la angustiosa pregunta del más allá. De ahí que, en cierto modo, esta cuestión predetermine las demás en la vida del hombre. Pero sin perder de vista que hay un conjunto de factores —geografía, política, situación—que influyen a su vez, y en alto grado, sobre el hecho de la vida religiosa de un pueblo. Esto lo ha tenido en cuenta, desde el punto de vista sociológico, el doctor Iribarren para analizar con detenimiento cada uno de los diferentes aspectos en que se resuelve un problema en tan alto grado sugestivo e importante como el de la vida religiosa.

El libro a que nos estamos refiriendo enraíza en una postura de auténtica significación científica. No desconoce las aportaciones de quienes han hecho sociología de la religión, bien por el camino de la inserción de lo religioso en el plano genérico de la sociología—Gurvich, por ejemplo; Ogburn y Nimkoff, desde otro plano diferente—, bien tratando directamente el problema con método y significación sociológicos—así, Durkheim, Köninck, Troeltsch, Max Weber, Wach, etc.—. Hay que tener en cuenta, por otra parte, que la sociología no es la Historia, y que, en consecuencia, no deben ser confundidos los distintos objetivos de una y otra. En este sentido, si la sociología religiosa está aún en sus comienzos, la historia de las religiones es una ciencia que puede ofrecer ya realidades más efectivas. Los nombres de Pinard de la Baullaye, Haydon, Hirschman—no propiamente historiador—, Foot More y Chantepie de la Saussaye son, en este aspecto, suficientemente expresivos. Otros podrían reseñarse con valor análogo.

Cuanto acabamos de decir nos viene a consideración pensando, con ello, en que la obra que comentamos es, desde luego, un manual claro y sucinto, en el que se abordan los problemas fundamentales de una sociología religiosa; pero en el que esos problemas se tratan con un rigor en su análisis y una penetración en sus consecuencias tales, que lo ponen a cubierto de toda acusación de superficialidad. Podrán existir afirmaciones más o menos discutibles; pero no cabe duda de que la discusión habrá de mantenerse en un nivel de elevado conocimiento del problema, tal y como lo exige la dignidad con que están enjuiciados y expuestos los diversos aspectos en este volumen contenidos, lo mejor, sin duda, de cuanto en este campo se ha hecho entre nosotros. La claridad de la explicación, el dominio sencillo de las cuestiones fijadas, la exactitud de su alcance y el encuadramiento de los distintos problemas encerrados hacen de esta obra—*Introducción a la sociología religiosa*—un eficacísimo instrumento de trabajo para cuan-

tos se sientan preocupados por las múltiples incitaciones que aquélla plantea y sugiere. Máxime con la ayuda que supone la parte segunda—de índole práctica—, en la que se contienen unas nociones de estadística y sobre el método de encuesta, advirtiendo acerca de sus peligros y de los riesgos en que cabe incurrir por exceso de confianza en sus resultados.

MANUEL ALONSO GARCÍA

ACTUALIDAD CULTURAL EUROPEA

Muchos de los testigos más importantes de lo que se llamó "el fin de la civilización burguesa" o, por lo menos, su crepúsculo, han dejado durante estos últimos años de pertenecer al mundo de los vivos. Entre ellos, Benedetto Croce, André Gide, Santayana, Bernard Shaw y Knut Hamsun. En el pasado mes de agosto tocó al novelista Thomas Mann concluir su ciclo vital y creador, para dejar entre nosotros, como una esencia de sí mismo, una obra de impresionante unidad y de profundas resonancias literarias y filosóficas. Entre los grandes novelistas de nuestro siglo, Thomas Mann cuenta entre aquellos que no intentaron sólo representar el mundo en el que vivían, según el modelo naturalista. El novelista alemán *pensó su tiempo* y trató, más allá de los personajes y de las situaciones, de comprender y explicar la compleja realidad que lo rodeaba. *La montaña mágica*, la novela más conocida del gran escritor alemán, es el ejemplo típico de esta tendencia, cuyo fin es el de transformar un género literario en un medio o técnica del conocimiento. En el concepto de Thomas Mann, el sanatorio para tuberculosos, dentro del cual se desarrolla *La montaña mágica*, simboliza la decadencia de una sociedad profundamente corrompida, en la cual el joven liberal Castorp trata de esclarecer sus dudas y de comprender a sus dos compañeros de sufrimiento: el reaccionario Naphta, de origen judío, y el revolucionario italiano Settembrini. En *La muerte en Venecia*, el escritor parece concentrar los símbolos de una agonía, la de la cultura artística del esteticismo, tan en boga a principios del siglo. En su reciente *Doctor Fausto*, Thomas Mann representó, en fin, el drama del optimismo

romántico y burgués, sintetizado por la figura de un compositor alemán imaginario, el cual, dándose cuenta de que las fuentes de la tradición y las de la esperanza están agotadas, recurre a la ayuda del demonio para llegar al primitivismo musical y para autodestruirse en una especie de apoteosis blasfematoria.

Son estos libros las obras más importantes de Thomas Mann, y no es difícil encontrar en ellas todo el derrotero de la civilización, tal como se había perfilado a lo largo del siglo XIX y como había llegado hasta nosotros: algo cansado y algo pesimista, como todas las cosas que cobran con el tiempo el color del crepúsculo. Pero esto no quiere decir que el autor de *La montaña mágica* reniega de su tiempo y de las ideas que lo animaron. Al contrario, en todos sus libros, hasta en los más críticos, en los que la civilización coincide casi con una agonía corporal, no deja de percibirse el orgullo de pertenecerle. Cargada de culpas y de errores, esta civilización burguesa del siglo XIX, que, a través del romanticismo, había querido alzarse hasta Dios y sobrepasarlo, tuvo también sus méritos: creó muchas obras de arte e hizo dar un enorme paso hacia adelante al progreso y a la cultura. Lo que produjo su rápido derrumbe fué su excesivo optimismo y su convicción de que, una vez comprobada la muerte de Dios, el hombre ya no tenía límites ni el universo secretos. Al darse cuenta de que Dios no había muerto y de que los secretos del mundo no dependían sólo de la perfección de un bisturí o de una fórmula química, la fe del hombre en sí mismo empezó a aflojarse, para transformarse, con los pensadores de principios de siglo, en verdadero pesimismo. Spengler puede explicarnos al mismo tiempo la literatura de Thomas Mann y la pintura de Picasso. El deseo de volver a lo primitivo, una vez agotadas las esperanzas; el afán de pedir a la magia y al demonio lo que la ciencia no nos había inmediatamente entregado, constituye el drama del romanticismo, en la filosofía como en la política, en la literatura como en el arte. Thomas Mann comprendió este drama y, a través de su obra, lo entregó humildemente a la eternidad.

* * *

Está de moda investigar detenidamente la vida privada de los grandes hombres; poner bien de relieve los detalles menos importantes y, si es posible, los más sucios; escribir todo un libro sobre esta base seudocientífica, y concluir de la siguiente manera: Tal

héroe, o genio, ha sido un débil, un vicioso o un loco; ¿qué importancia pueden tener para nosotros sus gestas o sus obras?

Sin embargo, es éste un mal camino, y si seguimos todavía un largo rato por él, llegaremos pronto a renegar de todo el pasado y de toda la Historia, para quedarnos solos en medio del tiempo, maduros para caer en las garras de cualquier magia política, enemiga de la Historia en general y de la nuestra en especial.

Hace un año más o menos, la opinión pública británica había sido conmovida por un libro que deshacía la leyenda del coronel Lawrence, el héroe de Arabia y el escritor genial que había dado a su vida un sentido más que político, al llevarla a la literatura bajo el título de *Los siete pilares de la sabiduría.* Recientemente, un historiador francés escribió un libro para destruir el mito de Napoleón. Los periódicos nos traen ahora la noticia de que dos escritores ingleses, la familia Sterba, escribieron una nueva biografía de Beethoven, para demostrar que, durante toda su vida, el mayor compositor del siglo pasado no había hecho más que dedicarse a los pequeños problemas de una herencia, de un hijo adoptivo, de sus hermanos, de miles de cosas sin importancia, que transforman al autor de la *Novena sinfonía* en un individuo mediocre e insignificante, compositor por casualidad de la obra musical más profunda y gigantesca que jamás produjo un ser humano.

Es verdad que el siglo pasado había otorgado al genio calidades divinas y había hecho de la biografía de los hombres ilustres una verdadera hagiografía. El culto del genio se había vuelto idolatría. Pero la manía de nuestros contemporáneos, dedicados a escudriñar en los archivos para sacar a la luz el polvo de los siglos, estudiarlo con el microscopio y llegar a la conclusión de que un gran escritor está compuesto por los mismos materiales que la mujer que todos los días le barría la habitación, esto tampoco es justo y tampoco es científico. Porque, en este caso, de la vida de los grandes hombres se llega a eliminar lo esencial, o sea su obra. Las pasiones humanas son siempre iguales a sí mismas. Todos somos capaces de amar y de odiar, de hacer el bien y el mal, de robar y de matar, de creer en Dios o de rebelarnos. Pero con esto no se hace la Historia. Lo que pocos pueden y lo poco que queda es la obra: la catedral, la sinfonía, el gesto heroico, el descubrimiento. El camino de los hombres sigue en la sombra benéfica de aquellos pocos héroes que nos han revelado, a través de sus obras, el sentido de la vida y el deseo del progreso. Negar su fuerza creadora, guiándose por los documentos en que consten sus actua-

ciones, por los certificados médicos o los pleitos que han acompañado su existencia terrenal, es confundir la investigación con una campaña en contra de la Humanidad. El mundo no sólo está amenazado por la bomba atómica, sino también por los devoradores de documentos.

* * *

Henri de Montherlant ocupa hoy en Francia el mismo lugar que Ernst Jünger ocupa en Alemania en el mundo de las letras. A pesar de su actitud durante la última guerra y de los libros que la acompañaron, Montherlant es el nombre más prestigioso que Francia brinda a las letras contemporáneas tanto en la prosa literaria como en el teatro. Recientemente han sido publicadas en París las obras completas del autor de *Servicio inútil* y de *La reina muerta.*

Montherlant es un solitario. Sus personajes lo son también, no tanto en el sentido de que se aíslan en un ambiente sin comunicaciones con el resto del mundo, cuanto en el de que sus acciones no nos interesan directamente, dejándonos indiferentes e interesándonos sólo en la medida en que el arte del escritor sabe envolvernos en sus embrujos. La crítica ha puesto varias veces de relieve "la retórica" de Montherlant, y el autor mismo se ha defendido en contra de esta palabra, que vaciaba su obra de cualquier vida y pasión.

Es innegable el hecho de que Montherlant es un "retor", el mayor quizá de nuestro tiempo; pero este calificativo no tiene en sí ninguna intención peyorativa. Sus novelas, como su teatro, son convencedoras; esto nadie lo puede negar. Lo que les falta es la *contemporaneidad* de las pasiones que agitan a sus héroes. Si observamos la manera en que otros grandes escritores de nuestro tiempo logran hacernos partícipes directos de sus fábulas, de interesarnos más allá de la lectura o del espectáculo, nos percatamos en seguida de la diferencia que hay entre Bernanos, Malraux o Eliot y la obra de Montherlant. Mientras los demás se encuentran integrados en el drama de nuestro tiempo y participan en la aventura en que todos participamos en alguna que otra medida, el autor de *La reina muerta* tiene una concepción literaria de la literatura; esto es, una concepción que separa por completo la literatura de la filosofía, de la sociología o del psicoanálisis. Su visión del mundo es puramente estética, inseparable de sus dones de escritor.

Lo que le preocupa visiblemente es buscar un estilo de vida, nunca una moral.

El mundo de hoy está obsesionado por la conquista de la libertad, por los angustiosos problemas creados en el hombre por el dolor, el destierro, la opresión, por un nuevo descubrimiento de Dios. Somos unas generaciones torturadas por una infinidad de temas, que una realidad humana *universal* nos brinda a cada instante con una agresividad que no permite ninguna deserción, ningún aislamiento. El escritor no es más que un viajante solitario. No se trata más que de tomar actitudes estéticas ante las cosas que nos rodean. El estilo interesa menos que una sola chispa de la verdad, de aquella verdad que nos permitirá sobrepasar la angustia, resolver de alguna manera los males que nos apremian. Un escritor de nuestro tiempo es, por consiguiente, una parte visible del inmenso drama en el que vivimos y, también, la posibilidad de una solución.

Así es como hay que interpretar lo que los críticos llamaron "la soledad de Montherlant", su desprendimiento de la actualidad, su sentido aristocrático de la vida. ¿Acaso hay países que siguen viviendo a la manera de Montherlant, aislados en el pasado, o sea en su propio estilo, que ya no es el de la Humanidad de hoy? ¿En qué medida se parecen estos países a los "celibatarios" de Montherlant? ¿Podría, en fin, llamarse *neutralismo* esta actitud, que es, para los que la adoptan, un callejón sin salida?

* * *

El Museo de Bellas Artes de Lausana (Suiza) ha organizado durante el pasado verano una Exposición, cuyo tema ha sido: "El movimiento en el arte contemporáneo, desde el futurismo hasta el arte abstracto." La Exposición ha tenido mucho éxito, y los críticos de arte han aprovechado la ocasión para tratar de vencer las últimas resistencias del gran público ante las obras, muchas veces incomprensibles, del arte actual. ¿Qué es lo que este arte quiere decir? ¿Cuál es su mensaje? ¿Cuáles son sus orígenes?

Para comprenderlo hay que saber desde el principio que el arte contemporáneo no tiene nada de común con el espíritu del Renacimiento. No es, pues, un arte dedicado a buscar la perfección de las formas, la estática belleza del cuerpo humano en la inmovilidad del retrato o en la configuración ideal de un paisaje tal como

lo contemplan los ojos. El arte moderno ha pensado la actividad humana; la ha limpiado de todos sus adornos y ha llegado a la conclusión de que lo que caracteriza al hombre de hoy es *el movimiento* y, en el movimiento, la velocidad. Se trata, pues, de una nueva concepción del espacio, cuyos primeros signos anticipadores pueden ser encontrados en el impresionismo, pero cuyos principios fueron formulados por el escritor italiano Marinetti en su famoso *Manifiesto del futurismo*, aparecido en 1909. En el *Manifiesto técnico del futurismo*, firmado algunos años más tarde por Carrá, Russolo, Balla y Severini, leemos estas líneas significativas: "Todo se agita, todo se mueve, todo corre, todo se desenvuelve rápidamente. Una figura no se queda nunca inmóvil ante nosotros, sino que aparece y desaparece continuamente. Debido a la persistencia de la imagen en la retina, las cosas en movimiento se multiplican, se deforman, se suceden como unas vibraciones en el espacio que ellas recorren. Así, un caballo que corre no tiene cuatro patas, sino veinte, y sus movimientos son triangulares. Nosotros proclamamos que el movimiento y la luz destruyen la materialidad de las cosas."

La moral futurista, pensaban los pintores que apoyaron a Marinetti, salvará al hombre de la descomposición provocada por la lentitud, el recuerdo, el análisis, el reposo y la costumbre. La energía humana, concentrada en la velocidad, dominará el espacio y el tiempo. La velocidad es, por consiguiente, *pura*, mientras la lentitud, relacionada con todo lo que es análisis tradicional, es *inmunda*. He aquí la moral del arte contemporáneo, cuya última fase ha sido denominada *arte abstracto*, y cuya definición es muy sencilla: el arte abstracto es todo arte que no contiene en sí ninguna evocación de la realidad.

No sabemos si el drama del hombre será resuelto por el arte abstracto. Lo que sí merece la pena de ser meditado es su manera de pensar el hombre en cuanto movimiento, o sea en cuanto posibilidad de sobrepasarse. Igual que la novela de Thomas Mann, la pintura abstracta, y con ella todo arte y en todos los tiempos, es un medio del conocimiento, un paso más hacia la luz de la verdad.

VINTILA HORIA

LA CATIRA, NOVELA DE CAMILO JOSE CELA

¿Qué es una novela? Esta pregunta, aunque la cosa empiece por resultarnos paradójica, no ha sido contestada nunca por ninguno de los muchos lectores y críticos literarios que se aplican con toda la diligencia posible a privar del título de novela lo que como tal se ofrece. Como siempre ocurre en tales casos, nadie se atreve a exponer una definición de la novela; pero todo el mundo sabe distinguir, sin lugar a dudas, lo que *no* es una novela. Y entonces se hace inevitable la pregunta: ¿Qué es una novela? ¿Por qué tal obra literaria *no* es una novela?

En el caso de Camilo José Cela, esta especie de entredicho tiene trastienda, oculta una especie de mensaje cifrado. Como nadie hay tan necio que se atreva a negar las privilegiadísimas dotes de escritor que Cela lleva, desde la cuna, en la mochila, como cosa que hay que encontrar a punto cada día, entonces se echa mano de la inocente estratagema de negarle el raro título de novelista. Como si después de una frase pudiera quedar un novelista menos en el mundo. Quisiera contar con tiempo y espacio suficientes para arremeter de una vez contra esto. Pero, como ahora no es posible, me limitaré a hacer unas brevísimas consideraciones sobre esta reciente extraordinaria novela del gran escritor (1).

Y empiezo por una pregunta, que, al fin y al cabo, es la suprema manera de saber: ¿Qué falta—o que sobra—en *La catira* para que pueda ser considerada como novela, y una novela fuera de las estrecheces de la medianía? No se podrá decir, desde luego, que no hay auténtica presencia de la realidad que crea; no se podrá decir que la realidad creada no es una realidad concreta y patente, percibida directamente y no a través de alusiones y referencias. Tampoco se podrá negar que, al volver la última página de *La catira*, echamos de nuevo el cierre a un mundo completo y aparte, al que sólo habíamos podido llegar por obra y gracia del novelista; un mundo poblado de muchos y muy específicos personajes, que, por no carecer de nada, hasta llevan encima un nombre completo, con calificación étnica o regional y todo. Gentes como el mestizo Pedro Apóstol Taborda o el gallego Evaristo Sarela Pazos no se nos despintan ya, después de registrado su nom-

---

(1) Camilo José Cela: *Historias de Venezuela. La catira.* Editorial Noguer, S. A. Barcelona, 1955.

bre (2). Y ¿quién dijo que la novela es arte de aventuras y no arte de figuras? "Más bien que inventar tramas por sí mismas interesantes (cosa prácticamente imposible), idear personas atractivas." Así pontificaba, hace ya muchos años, el gran Ortega y Gasset. Que venga alguien y lo mejore, y me atendré a lo que el recién llegado escriba.

¿Son atractivas o no lo son las figuras que pueblan el bien delimitado mundo de *La catira?* Y no sólo atractivas, sino "abiertas": hombres y mujeres de quienes—al final—lo sabemos todo; hechos que ocurren en una realidad inmediata, al alcance de nuestros ojos, sin que el magín del lector tenga que intervenir apenas. Cierto que el argumento como tal casi no existe, que es no más que el quebradizo cordón umbilical para que el sentido de la novela no se pierda en múltiples retazos, sino que se apoye y acreciente página a página hasta darnos la clave, el íntimo resorte que ilumina ese aparentemente alocado ir y venir de esos hombres, la expectante y casi pasiva espera de todas esas pobres mujeres. De todas, excepto una: Pipía Sánchez. Una mujer aparte, que guarda en sí misma buena parte del secreto que la novela viene a comunicarnos: esa corza, esa loba, ese tigre, esa mujer atormentada, esa perentoria constancia luchando con lo efímero sobre la misma tierra. Desde ahora, una de las más fascinantes mujeres de la literatura universal.

Por lo demás, ¿se ha reparado en la economía de caracterización necesaria para comunicarnos en tan pocas páginas la pura presencia de decenas de personas, todas máximamente individualizadas, como pudieran estar en un Velázquez? Cela apura hasta el límite todos los numerosos recursos técnicos válidos al novelista, que son muchos los que maneja, y sabe elegir en cada momento el más adecuado. Y siempre dentro de los más estrictos cánones del novelar (3), con absoluta conciencia de que, en definitiva, la

---

(2) La insistente manera de recalcar el mágico valor del nombre obedece, sin duda, a una poderosa intuición. El nombre lo es todo, casi todo, para las personas, y hasta para las cosas palpita ese hálito religioso, esa luminosa aureola que va siempre tras el nombre. En el principio fué el nombre, y el nombre lo preside todo. "Nombrar una cosa—escribió D'Ors—, ¿no es la manera más eficaz de poseerla?" No es extraño, por ello, que Cela nos hable de "bautismo" (pág. 405) al referirse al modo de designar un animal, o encuentre "desproporcionado a su ruin estampa" el nombre de un caballo. De ahí que las personas lleven nombre de pila y dos apellidos, y aun a veces, por si esto fuera poco, un apelativo por añadidura: "el indio Fortunato García", "el mestizo Rubén Domingo", "la negra Cándida José", etc.

(3) Caben, sin embargo, algunos leves reparos: el paso de la primera a la segunda parte, más de teatro que de novela ("entre el primer acto y el segundo transcurren quince o dieciséis años"); los posibles residuos de quien ha cul-

novela es una forma superior de conocimiento que nos revela innumerables misterios recónditos.

Sin que pierda por ello la novela, Camilo José Cela acertó a regarla desde el principio al fin con una abundosa vena poética. El talento de novelista de Cela sorteó con destreza este posible peligro de lo poemático, con indudable más destreza que en *Pabellón de reposo* o que en *Mrs. Caldwell habla con su hijo.* La vida, en el mundo de *La catira*, es algo casi milagroso, y un niño, debajo del mosquitero, puede vivir "como el agua en la fuente, como la flor de la marinela, como el desorientado canto del pajarito, como el día, como las manos que tocan la tierra misma..." Pero también, muchas veces, algo cruento y doloroso, lo que hace de la memoria una fuente del dolor, un inagotable venero de agrios recuerdos. Esto entra ya en la concepción del mundo del creador Camilo José Cela (4).

Y como el trasunto de *La catira* es El Llano, de Venezuela, donde todo lo elemental y grandioso tiene su asiento, tiene que resultar por fuerza una especie de "canto general" a la grandeza de aquella tierra, desnuda de artificios. Nunca comprendí por qué esto no fué visto en la novela de Cela. Quizá porque subyace a todo el aparato externo y no es más que lo que debe ser si no se quiere arriesgar el propósito estético fundamental: una poderosa corriente interior. El deslumbramiento de Cela ante la Naturaleza americana—y ante la palabra, como luego se verá—es total. Cela "se amaniguó" sin remedio, como no podía menos de suceder, y buena prueba de ello son las numerosas descripciones, vivas de color, del paisaje llanero. Y *empatió* desde el principio, y hacia lo hondo, con aquellas gentes, a las que, a pesar de su pretendida objetividad de buen novelista, se ve que admira profundamente, y, a la postre, le inspiran una gran ternura. (Tampoco esto se vió en *La colmena.* Allí, como aquí, los árboles impiden ver el bosque.) Y exalta la entereza, la indomable voluntad del llanero, la

---

tivado también el cuento ("aquel poeta enamorado", "como se venía diciendo", más propios de un relato que de una novela); las raras y tímidas definiciones ("el vereco Nicanor Poveda le habló duro...", "la catira Pipía Sánchez aguantaba mal que se metiera nadie en sus asuntos..."), o las escasísimas interpolaciones discursivas ("en España, la palabra vagabundo, aun sin querer denotar un título de nobleza, es algo menos mala que en Venezuela"); las fechas, etcétera.

(4) Sería curioso contrastar con esta concepción de la memoria la del poeta Caballero Bonald, de sentido diametralmente opuesto: la perdición por la memoria y la salvación por la memoria vendría a resultar, poco más o menos. Al estudiar la poesía de Caballero Bonald pienso hacer una breve consideración del tema.

valentía y el apego a la tierra de aquella gente que no entiende de sutilezas, pero que, en definitiva, no trabaja "*po* la mera plata", "sino *pu* el sentimiento". Y que, en modo alguno, se aviene a ser un *veguero*.

Hay también en *La catira* un canto a la permanencia de la Naturaleza, a lo que la tierra—"esa rara sustancia", "esa sabiduría"—representa para el alocado fluir de la vida del llanero. Con la tierra no pueden los embates de la Fortuna: hasta la *jumadera* puede pasar sin apenas dejar rastro. Todo lo arrolla la exuberancia de la flora tropical, todo lo inunda de belleza. Por esto la descripción es canto.

Y para aquella Naturaleza y aquellas gentes, aquel lenguaje. La premisa no puede ser más correcta, pero nos mete de lleno en un tema muy vidrioso. No me importa que la verdad de *La catira* coincida con la verdad de El Llano; eso importará—si le importa—al que sostenga que la novela es fundamentalmente un documento. No necesito, por tanto, haber recorrido aquellas extensas sabanas para emitir un juicio crítico sobre la novela. El léxico empleado es otra cosa. Valga la razón de que no hay en España quizá una persona capaz de juzgar, con el mínimo conocimiento, el léxico, las expresiones y los singulares fenómenos morfológicos y sintácticos con que está trenzada *La catira;* que probablemente tampoco podrían emitir este juicio demasiadas personas en Venezuela. Se puede valorar la ficha, pero muy difícilmente el vocablo embutido en una frase.

A pesar de todo, desde aquí parecen excesivas las airadas protestas de la prensa caraqueña, sobre todo en relación con los pocos y poco importantes presuntós gazapos que yo he visto citados. Tampoco el asesoramiento de amigos venezolanos residentes en España me ha servido para confirmar la denuncia de adulteración aludida más arriba; todos los amigos consultados emitieron en su día el más favorable de los dictámenes. Queda todavía la credibilidad que merece Camilo José Cela después de sus veintitantos libros en neto castellano (5). Y, a la postre, el poder de capta-

---

(5) Generalmente no se tiene conciencia del volumen ya muy considerable de la obra de Camilo José Cela. Respecto a lo que se dice en el texto, recuérdese el *Viaje a la Alcarria*, 1948; *Del Miño al Bidasoa*, 1952, y la reciente edición aumentada de *El gallego y su cuadrilla*, 1955. Además, *Mesa revuelta*, 1945, y *Baraja de invenciones*, 1953.

Pero no estará de más anotar aquí los títulos fundamentales en la obra de Camilo José Cela: las cinco novelas anteriores (*La familia de Pascual Duarte*, 1942; *Pabellón de reposo*, 1944; *Nuevas andanzas y desventuras del Lazarillo de Tormes*, 1944; *La colmena*, 1951, y *Mrs. Caldwell habla con su hijo*, 1953),

ción de Cela respecto a la lengua castellana quedará bien de manifiesto, por muchos que sean los errores de hecho que se le señalen. Nadie que no tenga las asombrosas facultades que él tiene puede ni siquiera intentar una tarea semejante. Porque no son sólo 896 fichas anotadas por un escritor de genio con la paciencia y la meticulosidad de un erudito de profesión, sino que esos 896 vocablos se animan en palabras a través de una novela—indudable obra de arte—de 357 páginas. Por menos, por muchísimo menos, entraron muchos escritores menos importantes que Camilo José Cela en la Academia. Lo declaró Joaquín Calvo Sotelo el mismo día de haber ingresado (6).

Nadie ha sorprendido mejor que Cela, en nuestro tiempo, los secretos del genio de la lengua castellana; nadie ha enriquecido y elaborado su prosa con mejores influencias que él; nadie ha demostrado un más alto poder para dignificar las más comunes expresiones, para ayuntar los vocablos logrando verdaderos aciertos expresivos, para no interrumpir la fluencia de una prosa ágil y desenfadada. Tampoco ha hecho nadie más concesiones que él a los vocablos "feos", y a veces, hay que reconocerlo, sin el pie forzado de lo requerido a un escritor en un trance determinado. En esto, como en muchas cosas, está en la línea de la picaresca y de Quevedo. Pero con exceso. Es natural, por ello, que todo lo que acabo de decir se refleje en *La catira.* Los expresivos sufijos que la lengua conserva en América *(preciosura, sabrosura, sinvergüenzura, agriura)*; la proliferación americana *(mujerada, demalía, tinoso,* etcétera) para enriquecer una familia de vocablos o para designar las nuevas realidades *(amaniguarse, cachapear, demostrencar, empatiar, vaquear, veguero,* etc.) o para tener siempre a mano un comodín cuando la memoria o la facultad de expresarse falla *(bichanguear, coroto, vaina)*; la expresividad de algunos vocablos *(pobrecía del lugar, íngrimo y solo)*; el llamar a la flora y a la fauna por su propio nombre; en fin, la "superior belleza del vocablo venezolano" y el "rancio y clásico sabor" (cfr. pág. 395) de muchas de las locuciones y refranes allí utilizados, no pudieron menos de cautivar a ese irreducible artista del lenguaje que es

---

los tomos de cuentos *(Esas nubes que pasan,* 1945; *El bonito crimen del carabinero,* 1949) y las tres colecciones de poemas *(Pisando la dudosa luz del día,* 1945; *El monasterio y las palabras,* 1945, y el *Cancionero de la Alcarria,* 1949).

(6) "...uno de los candidatos con muchos méritos para haberme vencido cien veces: el extraordinario escritor Camilo José Cela, cuya última novela, *La catira,* es un prodigio de ambientación y de lenguaje." *A B C,* de Madrid, 1 de abril de 1955.

Camilo José Cela. Y no hablemos de la entrañable comunicatividad de los diminutivos, del acercamiento que se desprende de los frecuentes vocativos *(vale, chico, patrón)*... Hasta el anglicismo *chance*, el lusitanismo *voltear*

Pero todo ello tratado con un estilo soberano y bello, mucho más rico que el de *La colmena*, aunque mucho más barroco, cargado y retorcido a veces, privado de aquella maravillosa desnudez del lenguaje de *La colmena*. Un mal acarreado sin duda por la vena poética apuntada anteriormente. La onomatopeya, el paralelo, la descripción y otras de las excelencias registradas por las viejas preceptivas literarias encuentran aquí concreciones bellas y originales. Algunos pasajes típicos son de verdadera antología. Sólo una importante censura cabe hacer: la repetición, a veces desmedida y, a lo que parece, sin ton ni son, de los sujetos (personas o cosas, pero más frecuentemente personas), de las oraciones yuxtapuestas que se intercalan en el diálogo, verdaderas batologías en ocasiones (cfr. págs. 103 y 167).

Finalmente, pues esto se alarga demasiado, dos palabras acerca de la influencia de Valle-Inclán, la menos a somorgujo de todas. Desde luego, no hay que hablar aquí de *Tirano Banderas*, de propósito y procedimiento contrarios a los de *La catira*, sino de la influencia de Valle-Inclán escritor, al que Cela extrae todo el mucho partido que se le puede extraer. Y es que, en cierto modo, son hermanos: al menos en las carencias, muy escasas, pero notorias. A más de muchas otras cosas, Cela ha tomado de Valle-Inclán los procedimientos de adjetivación ("vieja prestancia desesperada", "semejaba un doncel heroico dispuesto al más gallardo y al más inútil de los sacrificios") y hasta las "descaradas" consonancias que don Julio Casares denunció en Valle-Inclán (7) ("hermosa y monstruosa", "sus amorosos, sus mimosos, sus sentimentales y espirituales impulsos", etc.). Pero es tan compacta la prosa de Cela, y está todo tan asimilado, que antes debe merecer alabanza que reproche.

CARLOS OTERO

---

(7) *Crítica profana*, Colección Austral, 2.ª ed., pág. 54. También Valle-Inclán hubiese podido incurrir en la anfibología de la pág. 279 de *La catira*: "Superioridad", ¿de quién?

LA OBRA POSTUMA DE AMADO ALONSO (*)

Ha sido Amado Alonso uno de los mayores filólogos españoles de los tiempos modernos. Sus veinte años de labor en la Universidad de Buenos Aires, donde dirigió el Instituto de Filología; sus numerosas publicaciones, entre las que destacan *El problema de la lengua en América* (1935), *Castellano, español, idioma nacional* (1938), *Poesía y estilo de Pablo Neruda* (1940), *Ensayo sobre la novela histórica. El modernismo y la gloria de don Ramiro* (1942), los dos volúmenes de *Estudios lingüísticos* publicados por la Editorial Gredos en 1951 y 1953, y el que con el título de *Materia y forma en la poesía* acaba de publicar la misma editorial, y, finalmente, su magisterio (truncado por la muerte en plena madurez) en la Universidad de Harvard, le aseguran un lugar muy importante en la escuela española de Filología, al lado de figuras de la talla de su fundador, don Ramón Menéndez Pidal, y de Américo Castro, Tomás Navarro, Dámaso Alonso, Samuel Gili y Gaya y Rafael Lapesa, que se ha encargado de completar y de disponer para la imprenta la obra en que Amado Alonso trabajaba al morir, siguiendo las indicaciones que éste le dió; circunstancia que envuelve en calor humano este riguroso estudio científico de la revolución fonética española de la época de los Felipes. Aunque en este primer tomo sólo se estudian los problemas relacionados con la *b* y la *v*, con la *d* y con la *c* y la *z*, como el método seguido habrá de ser el mismo en el estudio de los otros fonemas, el lector puede desde ahora darse cuenta de lo que será la obra terminada y de la meticulosidad con que han trabajado, tanto Amado Alonso en lo que dejó hecho, como Rafael Lapesa en lo que ha tenido que hacer para que el edificio no quedara trunco. Son las descripciones y comparaciones de los gramáticos y teóricos de lenguaje, tanto españoles como extranjeros, lo que aquí se analiza cuidadosamente, estimándose el valor de cada testimonio según las dotes de observación, la probidad científica y la experiencia en el tiempo y en el espacio que hubiera podido reunir cada autor. Lo que quiere decir que, tanto o más que el minucioso conocimiento de tantos autores, es de admirar el aquilatamiento y la criba de sus opiniones, que muchas veces no son otra cosa que la perpetuación de errores,

---

(*) Amado Alonso: *De la pronunciación medieval a la moderna en español*, ultimado y dispuesto para la imprenta por Rafael Lapesa, t. I, Biblioteca Románica Hispánica. Editorial Gredos. Madrid, 1955.

cuya filiación se estudia o que sólo reflejan un aspecto parcial de la realidad o una realidad del todo superada. De verdadero descubrimiento puede calificarse el de que en español hubo, hasta mediados del XVI, un fonema labiodental sonoro, idéntico a la *v* italiana o francesa y a la que persiste en valenciano y en portugués del Sur. Muy curiosas son sus precisiones sobre la cronología y diversas etapas del cambio que lleva de la *ç* y *z* medievales, dentales, agrifadas, sorda y sonora, al sonido interdental moderno, al que, según conjeturas de Amado Alonso, se llega a mediados del XVIII, es decir, bastante después de lo que hasta ahora se venía creyendo. Por todo lo cual creemos que este libro marcará una fecha en el estudio de la historia de nuestra lengua: la de la superación de muchas hipótesis que en adelante serán sustituídas por el riguroso conocimiento de los hechos, hasta ahora perdidos en la enmarañada selva de noticias por la que nos llevan las expertas manos de Amado Alonso y de su colaborador póstumo, Rafael Lapesa.

ENRIQUE MORENO BÁEZ

MAS SOBRE EL BRASIL: POLITICA Y ECONOMIA

En números anteriores de estos CUADERNOS HISPANOAMERICANOS hemos aludido a ciertas facetas de la existencia—social y económica—del Brasil. De nuevo hay necesidad de referirse a la estructura económica de esta nación americana. Máxime cuando a las perspectivas económicas se unen matices políticos.

Ciertamente, la primera mitad del mes de abril ha sido un período de intensa actividad política y de sorprendentes desenvolvimientos. Por un lado, el jefe de la Casa Militar del Presidente, el general Juárez Távora, aceptaba el nombramiento de candidato de la Uniao Democrática Nacional para la Presidencia del país; con Munhoz da Rochal, ex gobernador de Paraná, para la vicepresidencia.

Pues bien: la candidatura del general Távora era apoyada por Jánio Quadros, gobernador del Estado de Sao Paulo, que, a su vez, había obtenido para su Estado ciertas posiciones clave del Gobierno federal.

Cuando se conocieron tales circunstancias, el ministro de Hacienda, Eugenio Gudin, y el presidente del Banco do Brasil, Clemente Mariani, presentaron su dimisión al Presidente, Cafe Filho; probablemente, a causa de que sus puestos estaban implicados en las negociaciones políticas.

Poco después de la dimisión del ministro de Justicia—por otro lado, recientemente nombrado—, doctor Marcondes Filho, se anunciaba que el ministro de Trabajo también había pedido ser relevado de sus funciones.

Como consecuencia de este cúmulo de acontecimientos, el general Távora retiró su candidatura; y la Uniao Democrática Nacional y la facción disidente del Partido Social Democrático han nombrado al doctor Etervino Lins, ex gobernador del Estado de Pernambuco.

El nuevo ministro de Finanzas, el doctor José María Whitaker, tomaba posesión de su cargo el 13 de abril. (La presidencia del Banco del Brasil ha sido ocupada por el doctor Alcides da Costa Vidigal, un jurista y comerciante de Sao Paulo.)

En esta ocasión, registremos el documento firmado por los representantes de las fuerzas armadas brasileñas—transmitido en un discurso del Presidente, radiodifundido a finales de enero—. En él se señalaba que, como responsables del mantenimiento de la ley y del orden, temían que una campaña electoral acalorada, en conjunción con *la presente crisis social y económica,* pudiera resultar altamente peligrosa.

Desde luego, ha de comprenderse que la fragmentación de las fuerzas políticas brasileñas y el sistema de representación proporcional hacen que ningún partido político sea por sí mismo lo suficientemente fuerte para mantener un Gobierno estable. Por otro lado, ante la aludida crisis económica, el Gobierno concentra sus esfuerzos sobre la recuperación económica, con especial hincapié sobre la remoción de ciertos jalones básicos de la estructura económica, entre los que pueden citarse los puertos, los ferrocarriles y la electricidad. (Recuérdense las aseveraciones del ministro de Finanzas en la Conferencia de Sao Paulo.)

Sin olvidar—detalle significativo—que, a principios de año, se creaba el Conselho Coordenador do Abastecimiento Nacional, integrado por los ministros de Justicia, Trabajo, Transporte, Agricultura, el jefe de la Casa Militar del Presidente y el presidente de la Comisión Federal de Abastecimientos y Precios.

Y, tras lo consignado, resulta interesante recoger las estimacio-

nes del profesor Gudin, explayadas con ocasión de la toma de posesión del doctor J. M.ª Whitaker. Esencialmente, hizo referencia a la disminución del nivel de las exportaciones de café del Brasil: de 9,4 millones de sacos en 1952, a 9 millones en 1953 y 5,7 millones en 1954, advirtiendo, además, que las pérdidas de dólares en el pasado año ascendían a unos 300 millones. Esto se ha traducido en una reducción en las disponibilidades de dólares para pago de las importaciones, aunque tal situación se ha visto aliviada por un préstamo quinquenal de 200 millones de dólares y un avance del Export-Import Bank de 75 millones de dólares.

Pero no se soslayen otras realidades. Respecto al panorama financiero interno, Gudin sostuvo que la elevación de los salarios mínimos en mayo del pasado año había conducido inevitablemente a un incremento en el coste de la vida. Por supuesto, la expansión del crédito bancario ha sido detenida, tanto en el Banco del Brasil como en las instituciones bancarias privadas. Por otra parte, en los tres primeros meses de 1955 han sido evitadas nuevas emisiones de billetes: éste es el aserto de Gudin. Ahora bien: espérase que las altas primas procedentes de las importaciones petrolíferas serán suficientes para financiar la próxima cosecha de café sin acudir a excesivas emisiones de billetes. Sin embargo, debe anotarse cómo este personaje brasileño no espera que puedan eludirse nuevas tiradas de billetes en todo el año 1955, si bien cuenta con que no excederán de 3.000 millones de cruceiros, una cuarta parte de los emitidos en el año 1954. Y otro punto interesante, en el sentir del profesor Gudin, es el déficit presupuesto para 1955—unos 14.000 millones de cruceiros—, muy alarmante, aparte de que el Congreso ha fallado en adoptar medidas a fin de reducirlo.

El doctor Whitaker, en una breve respuesta, no aportó indicaciones precisas en torno a los pasos que se proponía dar para resolver los problemas del país. Habló, empero, de la necesidad de reducir las tasas del interés, de manera que el Estado pueda financiar sus programas de desenvolvimiento por emisiones de títulos de la Deuda pública. También se refirió a la *confiscación en el cambio*, que, en su opinión, debía cesar.

¿Posiciones pesimistas? ¿Matices desesperanzadores? ¡Quién sabe! Unicamente recogeremos algunas apreciaciones, asaz reveladoras. Por ejemplo, el profesor A. Torres Filho, presidente de la Sociedad Agrícola Nacional, ha criticado el desequilibrio existente en el Brasil entre la agricultura y la industria. A su juicio, la industrialización era esencial, pero su progreso tenía que ser equi-

librado con el desarrollo de otras actividades nacionales. Los enormes problemas económicos y sociales de la nación brasileña se derivan del hecho de que las gentes residentes en el interior disfrutan de poco poder de compra o aun de ninguno, y muchas se hallan sin contacto con la higiene moderna y la educación. Parejamente, la renta agrícola es baja, a causa, de modo principal, de los primitivos métodos de cultivo, y debido a que no existe un adecuado sistema para la provisión de préstamos encaminados a financiar la aplicación de técnicas modernas de producción.

En esta misma ruta no hay que olvidar una de las cuestiones fundamentales de la vida económica brasileña: la erosión del suelo. Y el ministro de Agricultura, hablando—este año—en la Universidad Rural, declaró que, con un área cultivada de un 2 por 100 de la extensión total, el Brasil perdía anualmente por erosión unos 500 millones de toneladas de *superficie* del suelo. Obsérvese el carácter nómada de la agricultura brasileña: un testimonio típico lo ofrece el cultivo del café, que, habiendo agotado sucesivamente el suelo de los Estados de Río de Janeiro y Sao Paulo, se ha extendido a Paraná y al Mato Grosso y está penetrando en partes de Paraguay. Téngase presente una evidencia: esta falta de previsión ha sido reconocida, y la conservación del suelo se acepta hoy como una necesidad de la América Hispana.

LEANDRO RUBIO GARCÍA

UN ARTICULO DE AMERICO CASTRO SOBRE EL CARACTER NACIONAL EN LA FORMACION LITERARIA

Américo Castro ha hecho un análisis sobre las disparidades a que ha dado lugar la leyenda de Saladino en cada una de las tres grandes literaturas románicas: el francés, el italiano y el español, señalando la coherencia que ofrecen tales versiones si se examinan dentro de su propia literatura y si se tienen en cuenta los caracteres nacionales de esos pueblos (1). La revista *Diógenes*, que aparece con el concurso de la Unesco, recoge en sus columnas los

---

(1) Américo Castro: "Presencia del Sultán Saladino en las literaturas románicas", en *Diógenes*, 8. Buenos Aires, 1955. Págs. 17-43.

apuntes psicológicos de Américo Castro cuyo trabajo tuvo en cuenta las distintas fuentes literarias: el Dante, Boccaccio, Raimundo Lulio, el príncipe Juan Manuel...

La genialidad política y militar del Islam dió su último deslumbrante destello en la figura de Saladino (1138-1193), Sultán de Egipto, Califa de Bagdad y debelador del Reino Cristiano de Jerusalén en 1187. Después de la victoria de Hittín y de la conquista de la Ciudad Santa, la obra de los cruzados se desmoronó, y Ricardo I de Inglaterra y Felipe II de Francia no lograron restablecer la situación. La figura del Sultán se presenta en la literatura románica de los siglos XIII y XIV, y el pueblo español, el francés y el italiano utilizaron las noticias que le llegaban acerca del Soldán de Babilonia, acentuando los aspectos y valores que les eran más gratos y rechazando o silenciando cuanto fuera incompatible con el funcionamiento de su "morada vital".

La idealización del personaje dentro de la sociedad cristiana no fué siempre reflejo de la grandeza de Saladino. Los italianos vieron en él un gran señor no menos liberal que Alejandro, cuya línea continuó más tarde con los Médicis. Para Dante es el único musulmán libre de las penas eternas, y lo coloca en el Limbo junto a otros héroes de la antigüedad. El modo de tratar el tema de los tres anillos, símbolo de las tres religiones: cristianismo, islamismo y judaísmo, es característico en Italia, y los italianos han visto en el asunto un triunfo para la sutileza de la mente y una justificación de su tendencia a no dejarse arrebatar por entusiasmos excesivos y a no pelear espontáneamente para atacar o defender una creencia.

Al penetrar en la literatura de Francia surge un Saladino diferente del italiano. En la versión de la parábola de los anillos no intervienen ni Saladino ni el judío, ausencia bien llamativa ésta que no se había tenido en cuenta. Desaparece el problema concreto e histórico de las tres religiones, y en su lugar aparece la cuestión abstracta de lo uno verdadero frente a lo múltiple falso. La parábola en ciertos casos se convierte en un caso jurídico, y se advierte la ausencia de ambigüedad, un propósito activista y ético. Aparece también el juego de la razón, de un razonar que en Francia ha tenido amplios espacios en que moverse. El Saladino francés tiene mucho más de francés que de Saladino.

En España, Raimundo Lulio, que no era castellano, escribió el libro *El gentil y los tres sabios*, pues aspiraba a atraer a los musulmanes mediante prédicas amables y persuasivas. Para Américo

Castro, el Saladino español no corresponde al de las otras literaturas, y su grandeza ha sido vista desde una eminencia que lo domina y somete a principios de sublimidad moral, a la "idea del hombre esencial", según se decía en el siglo XV. A este ideal de hombre no le afectan las circunstancias de cualquier poderío exterior a la persona; es el "omne en sí", en palabras de don Juan Manuel, una calidad humana que no depende de la riqueza ni de la hidalguía. Sobre ese molde labrará Lope de Vega la figura de Peribáñez; Calderón, la del Alcalde de Zalamea, y Unamuno, la de su *Nada menos que todo un hombre.*

C.

LA POESIA DARIANA EN LOS NOCTURNOS

Estoy seguro de que todos aquellos que lean estas páginas saben quién es Julio Icaza Tigerino. Me convencí de ello, así en Lima como en Santiago de Chile, en Buenos Aires, como en Madrid. Pero, si todos conocen al recio escritor de genuina formación humanística, al magistrado, al sociólogo sagaz y denso, al siempre luminoso y contundente polemista defensor de nuestras esencias, a través de libros como *Sociología de la Política Hispanoamericana* y *Originalidad de Hispanoamérica,* no somos tantos aún los que también seguimos a Icaza Tigerino en sus venturosas aventuras por la poesía—dispersas, principalmente, antes de 1940, en las publicaciones del llamado "grupo de vanguardia", de Nicaragua—, unas veces rindiéndola con la palabra, y otras, con el juicio. A este último género literario pertenece la obra suya de más cercano nacimiento editorial (1), que fué el discurso leído por el autor en su ingreso, a los treinta y cinco años de edad, en el seno de la Academia Nicaragüense de la Lengua, correspondiente a la Real Española.

Hace ya casi un lustro, en nuestra amada y remota patria, cuando Icaza Tigerino y yo combatíamos contra quienes falseaban nuestra historia, contra los detractores de nuestro propio ser nacional, tuve el agrado de compartir con él la misma trinchera periodística. En tal ocasión, escribí acerca de su personalidad, en *La Estrella de*

(1) Julio Icaza Tigerino: *Los Nocturnos de Rubén Darío,* pág. 58. Imprenta "Granada". Granada de Nicaragua, 1954.

Nicaragua (febrero de 1951), la siguiente frase: "El solo vale por un Ejército..." Con esa expresión, pretendí entonces resumir el estilo que caracteriza la prosa de nuestro ya ilustre escritor. Y no es otra cosa lo señalado, autorizadamente, por Pablo Antonio Cuadra, al dar la bienvenida a Icaza Tigerino en nombre de la docta Corporación: "Su prosa está siempre en ejercicio de militancia para expresar sus conceptos. Es un ejército mental" (pág. 53). Porque en el libro que ahora me ocupa, lo mismo se admira el dominio del asunto, esto es, de la poética de Rubén Darío, que la evidencia crítica, o el orden riguroso de las ideas; lo mismo la solidez del pensamiento, y la inteligencia del análisis estilístico, que la elegancia precisa de la exposición. Y asombran sobre manera la riqueza y propiedad de las citas que el autor invoca, como hombre habituado a la meridiana exactitud de la prueba, en el ejercicio de la controversia; aunque sin descuidar en ningún momento la belleza insobornable de su prosa, con auténtico sabor de creación. Puesto que cada frase de Icaza Tigerino es como una bayoneta: brillante de puro acerada.

Pero ya es hora de entrar en el tema que nuestro escritor aborda en la referida obra. La trayectoria poética que siguió Rubén Darío despierta un interés creciente en su dimensión humana. El poeta vivió los años de su infancia en León de Nicaragua, bajo el cristiano techo de la casa de su tía-abuela doña Bernarda Sarmiento de Ramírez. A la sazón, tuvo la oportunidad de ser guiado espiritualmente por los padres de la Compañía de Jesús, quienes fundaron en dicha ciudad una Congregación Mariana, a la cual Rubén perteneció. Mas el ambiente intelectual de esa época estaba abierto a las ideas del liberalismo; y Darío, por la inexperiencia de sus pocos años, no pudo sustraerse a la importada corriente particularista, que, sin embargo, no tuvo trascendencia en él, según su propia confesión. Más tarde, su asombroso poder de asimilación le permitió saturarse de todas las literaturas, en especial de los clásicos castellanos y de los autores del Simbolismo francés, encabezados por Verlaine. Fué entonces cuando don Juan Valera quedó estupefacto ante el cosmopolitismo del autor de *Azul*. "Pero la palabra poética de *azul*—advierte con sumo acierto Julio Icaza—, aun la que hemos señalado como de más auténtico sentido lírico, no acaba de ser la palabra propia del poeta." Y aclara más abajo: "Los ojos recorren la escala de estos versos sin que ninguno de ellos les haga detenerse a desentrañar un hondo significado, un misterioso signo o un vital sentido humano" (pág. 12). Si es verdad que, de particularista, Rubén

había pasado a ser universalista, pues ya no era el "poeta niño" volteriano, sino el poeta cosmopolita, renovador e innovador de la forma, joven maestro del Modernismo y creador de una estética admirable, no es menos cierto que no se detuvo ahí. Darío no pudo seguir escribiendo con plumas arrancadas de los pavos reales versallescos o del águila de Júpiter, porque, como bien observa Icaza Tigerino, al referirse a *Prosas profanas*, "estos poemas son en cierto modo intemporales, es decir, están fuera del tiempo del poeta, fuera de su vida..." (pág. 13).

Rubén Darío vibró al impulso de su genio hacia la búsqueda de lo propio, de lo genuinamente suyo como nuestro: la fuerza oculta de la Religión que ardía en su espíritu; el secreto de la Lengua en que cantaba; el silencioso llamado de la Historia que le ennoblecía; la tradición de su Cultura, la tradición hispánica que le llevó al futuro. Es indiscutible que hacia entonces produce nuestro gran poeta su obra cumbre, su obra definitiva. Y nos da libros como *Cantos de Vida y Esperanza*, como su grandioso *Poema del Otoño*, como *El Canto Errante*... Entonces se alza con voz profética contra el Imperialismo; regresa a la fuente eterna de la latinidad; saluda en nombre de España a Cyrano y al rey Oscar; se siente en su propia casa en "la tierra de la Caballería"; nos llama a la reconquista de la unidad hispánica; y, finalmente, espera la salvación del mundo en la gloria de Cristo. A esta altura, Rubén ha dejado de ser el poeta universalista para convertirse en el poeta universal. Darío ha llegado a su edad otoñal, pero gloriosa y esperanzada. Ha quedado el hombre frente a sí mismo; y su poesía se va desnudando cada vez más, respondiendo a una verdad interior, a su verdad auténtica. Y escribe Icaza Tigerino: "En este otoño vital y poético encuentra Rubén Darío la escala trascendente para su poesía" (pág. 9). "A través de su vida—continúa el mismo autor—, vida en lo cotidiano y vida en el arte, es decir, a través del tiempo, Rubén ha ido descubriendo su palabra significativa. Ha ido descubriéndose a sí mismo, que es la manera de que el tiempo y la palabra adquieran significación para sí y para los demás" (pág. 11). Puesto que, "por encima de viejos y nuevos preceptos, de innovaciones de escuela y aventuras del verso y de la imagen, lo que importa ya tan sólo es la creación poética pura, la poesía desnuda en su raíz humana..." (págs. 9 y 10).

Julio Icaza, antes de concretarse al punto central de su estudio —los *Nocturnos*, de Rubén Darío—, apunta y examina con pasmosa profundidad dos elementos claves, según su expresión, en los poemas

darianos que analiza, a saber: palabra y tiempo. Así explica cómo el tiempo divide al hombre y cómo éste, no obstante, puede salvar mediante la palabra de división temporal; palabra que, cuando es esencial, adquiere virtud poética, de perennidad. Y, refiriéndose luego a lo que él llama la "dimensión lírica del tiempo", observa que en su extremo de futuro dicha dimensión "es más propia de los poetas hispanoamericanos" (pág. 14). Por este pórtico entramos en los *Nocturnos,* poesías puramente espontáneas—señala Icaza Tigerino—, cargadas de simbología de la temporalidad, y que, por significar una "revolución vital" en el poeta, le llevan a un "renacimiento religioso".

En la cima de la noche, cuando el cuerpo queda extenuado de tanto gozar aquella "pagana luz" del sol de la juventud, es la hora del alma. Entonces nuestro poeta, cansado y, por tanto, lejos de su meridiano naturalismo, deja su espíritu en la ventana, como en suspenso; y escribe sus tres incomparables *Nocturnos.* Son poemas dolorosos; mas no desesperados, porque aguardan siempre el nacimiento del alba. En ellos Darío llega—dicho con un verso suyo—al "horror de la literatura", al acento más nítido de su lirismo. Toda la entonación épica de sus cantos proféticos o de combate y el oropel de sus obras inferiores de juventud—desgraciadamente, las más divulgadas—quedan postradas en la tierra, con las alas rotas, ante el prodigio del rapto. Son poemas de tal fuerza y elevación que, con más humildad y menos memoria, serían místicos. No son poesía angélica, puesto que están unidos al dolor del hombre nuestro de cada día, por un hilo muy tenue, aunque irrompible; tienen su cordón umbilical en el recuerdo y el orgullo humanos, el cual los vincula fuerte y casi invisiblemente a la cotidiana tragedia del poeta, como criatura racional. "Mas, al señalar esta meta lírica—anota con plena justeza Icaza Tigerino—, no pretendo negar absolutamente a esta poesía de Rubén toda trascendencia espiritualista o cristiana más allá de la muerte..."; pero, desde luego, "cabe señalar en ella la ausencia de toda tentativa o sentido místicos" (págs. 27-28). Tampoco son los *Nocturnos* poemas trágicos, pero saben de la tragedia, recordándola. Así les falta aquello de

y quedéme no sabiendo,

o lo otro:

Quedéme y olvidéme.

La denominada "poesía pura"—que debiera llamarse, mejor, *purista*—resulta caricaturesca si se coteja con esta pura poesía de Rubén, donde únicamente el alma, dolorosa, está temblando...

En mi opinión, el mejor de los *Nocturnos* darianos es el que aparece en el *Canto Errante.* Es una breve composición asonantada, en versos de variados metros, con predominio de alejandrinos y heptasílabos, a diferencia de los otros dos, que están escritos sólo en alejandrinos. Es preciso indicar que este *Nocturno,* a pesar de ser de realización nueva, casi actual (hasta el punto de que Icaza lo cree un antecedente de *Residencia en la Tierra,* de Neruda), tiene manifiestas raíces en la literatura de la Edad de Oro española. Esto último, no lo señala el nuevo académico, quien únicamente lo relaciona con *Hamlet,* dada la mención que allí Rubén hace del personaje shakespeariano y la forma monologada de los versos finales.

Pero ya a simple vista se advierte lo que antes afirmo en la sintaxis clásica castellana de uno de los versos del poema en cuestión:

dentro mi *cráneo pasa una suave tormenta.*

Y, ya en el fondo del poema, aunque Darío, como dije, trate de emparentarse, expresamente, con el pálido héroe de Shakespeare, su creencia rotunda en el soñar de la vigilia y su esperanza inmarchitable en la epifanía del alba, esto es, en el concepto cristiano y español del morir, están, innegablemente, más cerca del realismo providencialista del Segismundo calderoniano, lo cual es en éste, lo mismo que en el poeta nicaragüense, una fuerte afirmación de la vida y de la muerte; que de la constante y terrible duda *(to be or not to be),* por donde el vacilante Hamlet desemboca en el fatalismo.

Icaza Tigerino cierra su magnífico estudio con un análisis exhaustivo de los valores formales en los *Nocturnos,* subrayando las innovaciones rubenianas en la acentuación prosódica de los alejandrinos; y justificando con razón las violaciones de Rubén a la fonética tradicional, al rimar sus versos con monosílabos átonos, considerando que el poeta conserva la unidad rítmica. Finalmente, me extraña que el crítico escriba: "La última estrofa del primer *Nocturno* comienza con un verso de trece sílabas" (pág. 34). Alude al verso que sigue, el cual tiene en realidad, como se verá, catorce sílabas, aunque aparente una menos:

de ir a tientas, en intermitentes espantos.

En efecto, evitando la sinalefa entre la preposición "de" y el infinitivo verbal con que empieza el verso citado, éste puede des-

componerse en un pentasílabo yámbico, usado por Darío anteriormente dentro de otros alejandrinos, según apunta el mismo Icaza:

de ir a tientas...,

y en un eneasílabo acentuado en la quinta y octava, también común en la producción dariana, del cual tenemos un ejemplo en el que inicia la séptima estrofa de la *Canción de Otoño en Primavera:*

Pues a su continua ternura

Además, la referida descomposición del verso del *Nocturno* no resulta arbitraria, teniendo en cuenta que lleva una coma, es decir, una natural pausa de lectura, precisamente en el lugar donde lo he dividido.

Y no me queda más que celebrar de nuevo la importancia capital de esta obra del todavía joven maestro nicaragüense Julio Icaza Tigerino, obra que pone de manifiesto la que es en verdad gran poesía de Rubén Darío y comúnmente, por desgracia, la más desconocida entre la suya, a consecuencia de la escasez de estudios como el presente.

EDUARDO ZEPEDA-HENRÍQUEZ

LA MUSICA EN EL URUGUAY

Lauro Ayestarán, cultísimo musicógrafo, nos ofrece en su colosal obra (1) un amplio panorama sobre la música de su país que alcanza los límites de lo exhaustivo, publicación que ha de servir a los estudiosos para consultar cualquier aspecto relacionado con el arte de antaño. Porque este importante tratado (premio "Pablo Blanco Acevedo") contiene desde la música primitiva hasta el ensayo crítico, pasando por la música culta y folklórica.

En el primer volumen (con un prólogo de Juan E. Pivel Devoto) se ocupa el autor de la *música primitiva,* que abarca la primera parte, y *música culta,* hasta 1860, la segunda.

Comienza con la *música indígena,* dándonos noticias acerca del

(1) *La música en el Uruguay,* vol. I, 818 págs., tamaño folio. Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica. Montevideo, 1953.

arte sonoro e instrumentos de los indios *charrúas*, *chanaes* y *guaraníes*, unos de origen precolombino, otros de influencia misionera. Es de destacar el antiquísimo *arco musical*, de varias clases y tamaños. De él hace un examen acerca de su uso en América, Africa y Oceanía.

El capítulo II lo dedica a la *música negra*. Es interesante examinar la afluencia de los negros al Uruguay con sus bailes, danzas, fiestas... Expone el autor un amplio análisis del *candombe*, danza negra con intervención de múltiples personas, si bien en los últimos tiempos se bailaba por parejas independientes. Por testimonio de varios viajeros se conocen varias versiones de su composición, escenarios, personajes, número de parejas, ceremonias, coreografía, melodías, instrumentos, filiación y significación social y religiosa. Va ilustrado este capítulo con varios gráficos, instrumentos y ejemplos musicales de sumo interés.

En la música culta (capítulo primero de la segunda parte) se ocupa el autor de la *religiosopopular* del ciclo trovadoresco: villancicos, pastorelas, gozos, trisagios, salves, etc. Estas manifestaciones, transmitidas por tradición, han quedado en el Uruguay a través de tres siglos como un vivo testigo del patrimonio musical español, sin contaminaciones con otras composiciones de la actual realidad sonora. Hace mérito también de la música religiosa entre los indios, los *arperos* (encargados de acompañar el canto, juntamente—en ocasiones—con la guitarra y hasta violín); del archivo musical de la iglesia de San Francisco, de Montevideo, con un inventario de 194 obras, con reproducciones de portadas y páginas musicales; de organistas de la época colonial hasta 1830, con sus datos biográficos; de las comparsas o corporaciones que intervenían con las bandas de música en las procesiones del Corpus Christi interpretando danzas; de la música religiosa durante las dominaciones lusobrasileñas, en las cuales llegaron procedentes del Brasil varios músicos, que se afincaron después en Montevideo, siguiendo sus actividades en los templos y en el teatro. Por último, de la música religiosa a comienzos del *período romántico* (1830-1860), con mención de algunos profesores y autores, uno de ellos Antonio Sáenz, autor de la primera versión del *Himno Nacional uruguayo*.

La música escénica (capítulo II) contiene considerable extensión. Desde la fundación del teatro en la capital del país (1793 hasta 1860) nos conduce el señor Ayestarán por una larga serie de representaciones de género vario: desde la tonadilla hasta la danza exclusivamente teatral. La Casa de Comedias, la música melodra-

mática, la ópera italiana (cuya primera obra completa no se representa hasta 1830), la inauguración del teatro Solís en 1856, las grandes compañías de ópera, con sus famosos intérpretes, directores de orquesta, bailarines; la zarzuela española, etc., forman un precioso cuadro del pasado lírico montevideano, enriquecido con curiosas ilustraciones y reproducciones de obras.

No menos interesante es el capítulo dedicado a la *música de salón*. Con descripciones dieciochescas, hasta escenas del ambiente romántico, va narrando el autor todo un cuadro del vivir cortesano de la época hasta 1860, con sus sociedades filarmónicas, carácter y clasificación de las danzas practicadas en los salones, variado repertorio, como la contradanza, el paspié, minué (en dos formas), el fandango, bolero, cielito, pericón, la cuadrilla, el solo inglés, danza de las cintas, la varsoviana, la redova, el triste, etc., culminando con un *Album de canciones montevideanas de 1843.*

Con el título *Los precursores* nos da a conocer el señor Ayestarán los músicos uruguayos, surgidos a través de las tres instituciones que han precedido en la publicación: la Iglesia, el Teatro y el Salón. Nativos o extranjeros, vemos una lista muy apreciable de ellos. Comienza con fray Manuel Ubeda, nacido en España; Juan Cayetano Barros, posiblemente portugués, autor del *Himno de la Constitución portuguesa;* Antonio Joaquín Barros, hijo quizá del anterior, que escribió el *Himno de la Restauración* al retorno del general Rivera; Antonio Sáenz, sevillano de nacimiento, autor de un curioso *Album para canto y piano.* Siguen otros de no escaso relieve, como Francisco Cassale, Roque Rivero, Francisco José Debali, autor del *Himno Nacional* y de un gran número de obras de orquesta y banda, que alcanza (con otros instrumentos) a 143. Son también dignos de destacar Fernando Quijano, José Amat, español; Luis Preti y Oscar Pfeiffer, de Montevideo.

A continuación vemos una *Antología documental de partituras,* que comprende 56 páginas.

La parte miscelánea ocupa el último capítulo: las *canciones patrióticas y políticas,* algunas con texto y música; el *Himno Nacional,* muy curioso en documentación; la *música militar,* cuyos toques de ordenanza guardan estrecho contacto con los de la Infantería española ("¡Atención!", "Generala", "Llamada" y "Marcha regular"); la *enseñanza musical,* con una larga lista biográfica de profesores; los *primeros impresos musicales,* que datan de 1837, con reproducciones en facsímil; una *revista musical en 1837: Ramillete musical de las damas orientales,* y el *comercio musical,* que ya se

inicia en el siglo XVIII, con referencia de casas destinadas a la venta de ejemplares de obras, de violeros y afinadores de pianos.

Con los índices onomástico, de figuras (que llega a la respetable cifra de 216) y el general termina esta importantísima obra, cuyo autor merece los mayores plácemes.

BONIFACIO GIL

INDICE GENERAL DEL VOLUMEN XXIV

NUMERO 67 (JULIO, 1955)

Páginas

NUESTRO TIEMPO

ARTE Y PENSAMIENTO

BRÚJULA DE ACTUALIDAD

Portada y dibujos del pintor español *Fernando Ferreira.* En páginas de color, la segunda y última parte de la crónica de la IV Reunión Internacional del Centro Europeo de Documentación e Información sobre el tema de la coexistencia con el mundo comunista, original de *Enrique Casamayor.*

NUMERO 68-69 (AGOSTO-SEPTIEMBRE, 1955)

En páginas de color, el *Proyecto de una Unión Iberoamericana de Pagos,* original de Jesús Prados Arrarte. Portada y dibujos del pintor español *José María de Labra.*

INDICE GENERAL DEL VOLUMEN XXV

NUMERO 70 (OCTUBRE, 1955)

Páginas

NUESTRO TIEMPO

ARTE Y PENSAMIENTO

BRÚJULA DE ACTUALIDAD

Portadas y dibujos de la pintora argentina *Beatriz Díez.*

NUMERO 71 (NOVIEMBRE, 1955)

Páginas

BRÚJULA DEL PENSAMIENTO

ARTE Y PENSAMIENTO

BRÚJULA DE ACTUALIDAD

Portada y dibujos del pintor español *Antonio Valdivieso.*

INDICE

Portada y dibujos del pintor español *Antonio Lago Ribera.*

CUADERNOS
HISPANO-
AMERICANOS

FUNDADOR
PEDRO LAIN ENTRALGO

DIRECTORES
MARQUES DE VALDEIGLESIAS
LUIS ROSALES

SECRETARIO
ENRIQUE CASAMAYOR

DIRECCIÓN Y SECRETARÍA
LITERARIA
Avda. de los Reyes Católicos,
Instituto de Cultura Hispánica
Teléf. 24 87 91

ADMINISTRACIÓN
Alcalá Galiano, 4
Teléfono 24 91 23
MADRID

EN EL PROXIMO NUMERO 73
(ENERO 1956)

ENTRE OTROS ORIGINALES:

Pedro Caba: *Sobre la ciencia física de hoy. La concepción de la materia.*

José Luis Hipola: *Significación de Iberoamérica en el mundo económico.*

E. Casamayor: *Perspectivas del arte religioso actual.* (Resultados del Congreso de Arte Religioso de Lucerna.)

C. H.: *Ortega entre nosotros.*

Leandro Rubio García: *Católicos en Hispanoamérica.*

Carlos R. de Dampierre: *Versos del crucero.*

Rafael Ferreres: *Los límites del modernismo y la generación del 98.*

Fernando Quiñones: *Los toros del puerto.*

Francisco San José: *Convicciones de pintura.*

Julius Wilhelm: *La crítica calderoniana en los siglos XIX y XX en Alemania.*

Carlos Otero: *Un atentado contra la poesía castellana.*

Y las habituales secciones de actualidad iberoamericana y europea.

Precio del número 72
QUINCE PESETAS

EDICIONES
MUNDO
HISPANICO